Studien zur Geschichte

der

französischen Musik

von

H. M. Schletterer

60-

STUDIEN

ZUR GESCHICHTE

DER FRANZÖSISCHEN MUSIK.

VON

H. M. SCHLETTERER,

DR. PHIL. UND CAPELLMEISTER.

I.

GESCHICHTE DER HOFCAPELLE DER FRANZÖSISCHEN KÖNIGE.

BERLIN N. 1884.

VERLAG VON R. DAMKÖHLER.

GESCHICHTE DER HOFCAPELLE

DER

FRANZÖSISCHEN KÖNIGE.

VON

H. M. SCHLETTERER,
DR. PHIL. UND CAPELLMEISTER

BERLIN N. 1884.
VERLAG VON R. DAMKÖHLER.

Den teuren, unvergessenen Jugendfreunden

den Herren

Heinrich Eckhard, Kgl. Notar, und
Fritz Reiter, Kassier, in Speier;
Friedrich Gugel, Kgl. Landesgerichtsrat,
Philipp Krafft, Kgl. Studienlehrer,
J. Heinrich Lützel, Professor, Organist und Kirchenmusikdirector,
Gustav Merkel, Kgl. Landgerichts-Obersecretär, und
Ludwig Pasquay, Kgl. Notar, in Zweibrücken

in treuer Anhänglichkeit und unverminderter Liebe

DER VERFASSER.

INHALT.

Seite

Vorrede.

Einleitung . . . . 1 — 2

I. Periode der Merovinger (481—752) . . . . 3 —12

II. Periode der Carolinger (752—987) . . . . 12—40

III. Periode der Capetinger (987 – 1328) . . . . 41—74

IV. Periode der valesischen Könige (1328—1589) . . . . 74—163

V. Periode der bourbonischen Könige (1589—1793) . . . . . . 163—206

VI. Die kaiserliche Capelle unter Napoleon I. (1799—1815) . . 206—220

VII. Die königliche Capelle unter den letzten Bourbonen (1814 – 1830) 220—223

Beilage A. Capelle König Franz I. (1532—1533) . . . . 224 – 226

Beilage B. Die Bande der 24 (25) Geiger Ludwigs XIV. 226

Beilage C. Capelle Napoleons I. (1806) 227

Privatmusik des Kaisers (1807) 228

Beilage D. Capelle König Carls X (1830) . . . . 228—230

Die wichtigsten für vorliegende Arbeit benutzten Schriften sind:

Castil-Blaze: Chapelie-Musique des Rois de France. Par. 1832.

Castil-Blaze: La Danse et les Baliets. Par. 1832.

Er. Thoinan: Les Origines de la Chapelle-Musique des Souverains de France. Par. 1864.

A. W. Ambros: Geschichte der Musik. Bd. II u. III. Bresl. 1864—68.

A. G. Chouquet: Histoire de la musique dramatique en France, depuis ses origines jusqu'à nos jours. Par. 1873.

A. Vidal: Les Instruments à Archet. Vol. I u. II. Par. 1876—77.

L. von Ranke: Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494—1535. Berl. 1824.

L. von Ranke: Französische Geschichte, vornehmlich im 16. u. 17. Jahrhundert. V. Berl. 1852—61.

F. A. Schmidt: Geschichte von Frankreich. IV. Hamb. 1835—48.

Vorwort.

Während die Geschichte der italienischen und der deutschen Musik bei uns zahlreiche Bearbeiter fand, blieb die der französischen bisher nahezu ein brach liegendes Feld. Und doch, ohne der Wichtigkeit der Kunstentwicklung in Italien und Deutschland nahe treten zu wollen, ist Frankreich für die Kunst der Töne nicht minder wichtig und bedeutend, als obige Länder. Denn obwol dem gallischen Stamme selbst ihm entsprossene Schriftsteller, musikalische Beanlagung, und seiner Sprache die Fähigkeit, musikalisch behandelt zu werden, vielfach abgesprochen haben, darf die Geschichte der französischen Musik, in Folge der ganz eigenartigen Fortschritte auf künstlerischem Gebiete, die hier zu verzeichnen sind, gleichwichtig und vollberechtigt neben diejenige der Nachbarländer treten. Wiederholt haben die französischen Kunstverhältnisse, namentlich auf dem Gebiete der Oper, allgemeinen und tiefgreifenden Einfluss geübt, und man kann auch heute wieder sagen, dass das französische Element vorwiegend die Bühnen Europas beherrscht. Allerdings haben stets fremde Meister — Lulli, Pergolese, Gluck, Piccinni, Sachini, Duni, Cherubini, Spontini, Rossini, Meyerbeer u. a. — umgestaltend die französische Kunst beeinflusst, aber sie konnten dies nur, indem sie sich dem französischen Geiste und Character, den Principien und Gesetzen, welche in Paris nun einmal Geltung gewonnen hatten, vollständig anbequemten, und nur dadurch, dass sie scheinbar sich dem französischen Wesen ganz assimilirten, vermochten sie allmälig jenen festen Stützpunkt zu gewinnen, auf dem fussend sie ihre reformatorische Thätigkeit mit Erfolg beginnen und mit Glück durchführen konnten. Es ist vom höchsten

Interesse, die Kämpfe zu verfolgen, die jeder musikalische Neuerer in Paris hervorrief, Kämpfe, an denen sich stets mit leidenschaftlicher Heftigkeit die ganze Nation beteiligte und die trotz anfänglicher wütendster Gegnerschaft, doch stets mit dem endlichen Siege der reformirenden Ideen endeten.

Eben diese allgemeine Anteilnahme, mit der die gebildeten Franzosen allen Wandlungen auf dem Gebiete der Tonkunst folgten, dieses stürmische Ringen, wenn es galt, neuen Strömungen Bahn zu brechen, macht die Geschichte der französischen Musik, in der sich die Entwicklung der Kunst in Italien und Frankreich stets wiederspiegelt und, man möchte sagen, zu practischen Resultaten gipfelt, so höchst fesselnd und anziehend. Ähnliche hochgradige Erregungen kennt die Musikgeschichte anderer Länder nicht. Sie nahm da verhältnismässig stets ruhigen Fortgang und man war immer eher geneigt, das Neue ermutigend und bewundernd aufzunehmen, als ihm feindselig und vernichtend entgegenzutreten. Einen Brochürenkampf, wie er in Frankreich seit Jahrhunderten tobt und wie er sich dort immer wieder erneut, sobald das Kunstleben durch einen gewaltigen Ruck vorwärts gedrängt werden soll, hat man annähernd in Deutschland zum ersten Male in den letztvergangenen Jahrzehnten erlebt.

Seit Jahren beschäftigt mich das Studium der französischen Musikgeschichte. Was mir an Quellen erreichbar war — es ist in Deutschland fast unmöglich, sich in den Besitz aller zu setzen — suchte ich auszunützen. Bei der grossen Aufmerksamkeit, mit der die gebildeten Franzosen der Kunstentwicklung ihres Landes folgten und der Eifersucht, mit der sie darüber wachten, dass dieselbe stets eine nationale blieb, entwickelten bis in die neueste Zeit ihre Schriftsteller auf diesem Gebiete eine ebenso reiche als anerkennenswerte Thätigkeit. Die Sparte der musikgeschichtlichen Literatur ist dort dadurch fast unübersehbar angewachsen, und zahlreiche, ganz vortreffliche Arbeiten begeisterter französischer Forscher fordern vielfach unsere rückhaltlose Bewunderung heraus. Merkwürdigerweise ist von allen ihren Schriften fast nichts ins Deutsche übertragen worden. Die Bemühungen, meine Landsleute mit der Geschichte der französischen Musik näher bekannt zu machen, bedürfen also all der Nachsicht, die man ersten wissenschaftlichen Versuchen entgegenzubringen pflegt.

Es lag mir auch ferne, eine Musikgeschichte in gewöhnlicher, landläufiger Art zu schreiben. Dazu erscheinen mir die Wege noch nicht gebahnt, das Material noch nicht gesichtet genug. Das wird überhaupt erst möglich sein, wenn jede einzelne Partie, die breiten Strassen, wie die Nebenwege, entsprechend untersucht und begangen sind. Meine Arbeit erscheint daher in etwas eigentümlicher Form. Nicht eine zusammenhängende Geschichte, Studien über die einzelnen Partien derselben wünsche ich zu geben, selbstständige und doch innerlich zusammenhängende Essays, die vielleicht in späterer Zeit Stoff und Grundlage zu einer handlichen und übersichtlichen französischen Musikgeschichte zu bieten im stande sind.

Wir leben in einem Zeitalter der Entdeckungen, nicht allein auf technischem und naturwissenschaftlichem Gebiete, auch auf dem der Geschichte. Sehr viele Partien derselben liegen noch in tiefem Dunkel und kommenden Tagen erst wird es vorbehalten sein, dasselbe allmälig zu lichten. Historische Arbeiten werden daher mehr oder minder stets an dem gleichen Mangel einer durch die Umstände bedingten Unvollkommenheit leiden. So bedarf denn auch die „Geschichte der Hofcapelle der französischen Könige", „die Geschichte der Spielmannszunft" u. s. w. noch sehr der Ergänzung und für viele Forscher, die dazu noch besonders glücklich im Spüren und Auffinden sein müssen, bietet sich hier noch ein reiches, dankbares Feld für interessante Enthüllungen und Gewinnung neuer Thatsachen.

Die Geschichte der französischen Musik, welche massgebende Förderung und Pflege in erster Linie stets durch die Könige gewann, ist auch nur im Zusammenhang mit dem Hofe zu denken. Es musste daher in dem vorliegenden ersten Teile vielfach eine Rücksicht auf die politische Geschichte und den Character der Fürsten genommen werden, die manchem Leser zu weitgehend erscheinen dürfte. Aber dies nähere Eingehen auf historische Ereignisse und hervortretende Persönlichkeiten, — wodurch auch die ungewöhnliche Periodisirung meiner Schrift veranlasst wurde, die ja auch ganz anders hätte gedacht werden können, — erschien unerlässlich, um einen Rahmen zu geben, in dem sich alle Fortschritte vollziehen, und einen Hintergrund, auf dem sich alle Handlungen

bewegen, und um so manche überraschende Erscheinung verständlicher zu machen. Die Geschichte der französischen Kunst wird stets mit der der französischen Souveräne in innigstem Zusammenhang stehen.

Ebenso erschien es mir angezeigt, in diesem ersten Teile einen Abriss der ganzen Musikgeschichte, soweit Frankreich und die in so enger Beziehung zu ihm stehenden Niederlande in Betracht kommen, zu geben. Die Geschichte der königlichen Capelle findet sich in genauer Wechselwirkung mit allen auf musikalischem Gebiete sich vollziehenden Wandlungen und Fortschritten.

Meine Arbeit wird demnach, einige Teile, welche allgemeine Materien behandeln, ausgenommen, in eine Reihe von Abhandlungen zerfallen, die sich zunächst mit den bedeutenden Männern beschäftigen werden, welche während der grossen Periode der musikalischen Entwicklung in Frankreich, von 1670—1790, an der Spitze der künstlerischen Bewegung standen und mit deren Namen sich die verschiedenen heftigen Kämpfe verknüpfen, welche die musikalische Welt Frankreichs so oft in Aufregung versetzten und erhielten.

Die Geschichte der französischen Oper — und im Grunde ist die Geschichte der französischen Musik die der Oper, — lässt sich in bestimmte Abschnitte teilen, die stets mit einem berühmten Namen verbunden sind. Diese musikalischen Repräsentanten sind in dem angegebenen Zeitraume: Cambert, Lulli, Campra, Rameau, Pergolese, J. J. Rousseau, Gluck, Piccinni und Sacchini. Ihnen schliesst sich der bedeutendste und einflussreichste französische Kunstkritiker des vorigen Jahrhunderts Melchior Bar. von Grimm, an. Eine Geschichte des Pariser Concertwesens und eine eingehende Darstellung der durch die Vorstellungen der italienischen Buffonen hervorgerufenen Bewegung, sowie des Streites der sich an die Namen Piccinni und Gluck knüpft, werden die beabsichtigte Publication zum vorläufigen Abschlusse bringen.

Es wird von der Teilname abhängen, die meiner Arbeit geschenkt wird, ob dieselbe auch auf die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ausgedehnt werden wird.

Augsburg, am Tage des h. Michael, 29. Sept. 1883.

Dr. H. M. Schletterer

Einleitung.

Unter den von den französischen Königen vorzugsweise venerirten Reliquien befand sich jener Mantel des h. Martin, Bischofs von Tours (st. um 400), den er, da er nichts anderes besass, um seinem mildthätigen Herzen ein Genüge zu thun, durchschnitt, um mit der einen Hälfte die Blösse eines armen Bettlers zu decken und sich selbst in die andere zu hüllen. Wenn die merovingischen Könige einen Kriegszug unternahmen, erhoben sie stets unter grossen Feierlichkeiten dieses Heiligtum persönlich aus dem Grabe des frommen Mannes, es dann dem besonderen Schutze eines zuverlässigen, tapfern und hoch angesehenen Würdenträgers ihres Heeres übergebend. Das diesen Mantel (chape) enthaltende kostbare Kästchen wurde chapelle genannt. Der Mönch Marculf gebraucht in seinen um 660 gesammelten Formularen in der Eidesformel: „Tunc in Palatio nostro super capellam domini Martini, ubi reliqua sacramenta percurrunt, debeant conjurare," das Wort bereits in diesem Sinne. In einer unter Theoderich III. 680 zu Compiègne abgehaltenen Gerichtsversammlung wird den Parteien befohlen, im königlichen Oratorium (Betzimmer) auf „la chapelle de S. Martin", d. h. auf das dessen Mantel bergende Kästchen zu schwören. Die mit der Aufsicht über dasselbe betrauten Cleriker hiessen chapelains. Bei einer anderen Gerichtshandlung unter Childebert III., 710, wird der Name „chapelle" bereits auf das königliche Oratorium, in welchem dies andachtsvoll verehrte Kästchen sorgfältig gehütet und aufbewahrt wurde, selbst übertragen.

Seit dieser Zeit bezeichnete man mit dem Worte „Capelle„ (capella, chapelle) jedes ursprünglich gottesdienstlichen Zwecken dienende Gebäude, dem die unterscheidenden kirchlichen Ein-

richtungen, Taufstein und Kanzel, fehlen. Da an diesen Orten vielfach auch Choraufführungen stattfanden, fasste man endlich unter dieser Benennung alle die an denselben sich regelmässig beteiligenden Personen zusammen. Als es in der Folge Sitte wurde, an fürstlichen Höfen auch solche Musiker anzustellen, deren Kunst vorzugsweise weltlichen Zwecken, z. B. der Unterhaltung der höchsten Herrschaften, der Verschönerung und Bereicherung der Hoffeste u. s. w. dienen sollte, ward das bereits gebräuchliche Wort auch für ausserkirchliche Genossenschaften herübergenommen. Heute wird die Bezeichnung „Capelle“ für jede Verbindung einer in sich abgeschlossenen Gesammtheit von Musikern gebraucht, die in Kirche, Concert, Theater oder beim Militär zusammenwirken. Mit ihr in Verbindung stehen die Ableitungen Capellan und Capellist; erstere Benennung wurde in altkirchlicher Zeit für die den Gottesdienst abhaltenden Priester, wie für die Kirchensänger (beide zählten zum Stande der Cleriker) gebraucht. Als weltliche Musiker zur Kirchenmusik herangezogen wurden, kam für sie der Name Capellist in Uebung. Capellknaben sind Chorschüler, die auf den Kirchenchören die Sopran- und Altstimmen, für die an vielen Orten Frauenstimmen nicht verwendet wurden oder werden, zu singen haben. Sie werden in der Regel im Capellhause, wo sie wohnen und unterrichtet werden, für ihren Beruf besonders ausgebildet und ausserdem noch für ihre Dienstleistungen durch gewisse Emolumente entschädigt. Capellmeister (maestro di capella, maître de chapelle) heisst der einem Musikerverbande vorgesetzte Director. Der Name „Chapelle“ wurde, wie wir gesehen, als Bezeichnung für die mitwirkenden Sänger im Oratorium der französischen Könige bereits gegen Ende des 7. Jahrhunderts gebraucht. Die eigentliche Zusammensetzung einer auf statutarischen Bestimmungen fussenden Sängergenossenschaft datirt jedoch erst aus der Regierungszeit Pippins des Kurzen, d. h. aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts.

I. Periode der Merovinger.*)

(481—752).

Berichte alter Chronisten lassen keinen Zweifel, dass schon die ersten christlichen Könige Frankreichs dem Kirchengesange, wie der musikalischen Kunst überhaupt, Aufmerksamkeit und Sorgfalt zuwandten. Nachdem Chlodovech I. nach der siegreichen und für ihn entscheidenden Schlacht bei Tolbiack (Zuelpich) gegen den Alemannenkönig Sigibert, dem Zureden seiner Gemalin, Chrotechilde von Burgund nachgegeben, sich zum Christentum bekehrt und am Weihnachtsfeste 496 mit 3000 seiner Mannen in der Marienkirche zu Rheims durch den Bischof Remigius hatte taufen lassen, bei welcher Gelegenheit ihn der heilige Mann zugleich mit dem von einer weissen Taube vom Himmel gebrachten heiligen Oele zum Könige aller Franken salbte, trachtete sein

*) Merovech? Childerich I. † 481. Chlodovech I. gb. 466, König 481, getauft 496, st. 511. Söhne: Theoderich I. (Rheims) 511—534, (dessen Sohn und Enkel: Theodobert I. 534—548, Theodobald 548—553); Chlodomer (Orleans) 511—524; Childebert I. (Paris) 511—558; Chlothar I. (Soissons) 511—561; seit 558 Beherrscher des ganzen Frankreichs. Söhne: Charibert (Paris) 561—567; Guntram (Orleans) 561—593; Chilperich I. (Soissons) 561—584; Sigebert I. (Metz) 561—575, (dessen und der Brunichilde Sohn: Childebert II. (Austrasien und Burgund) 575—596, dessen Söhne: Theodobert II. (Austrasien) 596—612 und Theodorich II. (Burgund) 596—613 und Enkel Sigebert II., erm. 613); Chilperich's I. und der Fredegunde Sohn: Chlothar II. (Neustrien) 584; Alleinherrscher 613—628. Söhne: Dagobert I. 622—638 und Charibert II. (Aquitanien) erm. 631. Dagobert's I. und der Ragnetrude Sohn: Sigebert III. (Metz) 638–656 (dessen Sohn: Dagobert II. 655, erm. 678). Dagobert's I. und der Nantilda Sohn: Chlodovech II. (Neustrien) 638, Alleinherrscher 656, in welchem Jahre er auch stirbt. Seine Söhne: Chlothar III. (Neustrien) 651–670, Childerich II. 657, Alleinherrscher 670—673, Theoderich III. 657—691 (dessen Söhne: Chlodovech III. 693—695, Childebert III. Alleinherrscher 698—711; dessen Sohn und Enkel: Dagobert IV. 711—715, Theodorich IV. 720—737). Childerich II. und der Bilchilde Sohn: Daniel, als Chilperich II. König von Neustrien 715, von Carl Martell entthront 719, st. 720. Von diesem zum König von Austrasien gemacht: Chlothar IV. 716—719. Söhne Chilperich's II.: Dagobert III., erm. 678, Childerich III. 743, von Pippin in ein Kloster gesperrt 752.

stolzer Sinn auch darnach, die am kunstsinnigen Hofe seines Schwagers, des grossen, mit seiner Schwester Audefleda vermälten Ostgothenkönigs Theoderich (st. 526), herrschenden Einrichtungen und Sitten nachzuahmen und sich so äusserlich wenigstens, der höheren Cultur des christlichen Südens zu nähern. Er ordnete alsbald eine Gesandtschaft an ihn, welche neben andern Dingen auch einen Musiker erbitten sollte, der ein guter Sänger und Lautenspieler und nicht allein im Stande war, durch seine Kunst der königlichen Familie Unterhaltung und Genuss zu bereiten, sondern dieselbe in ihr auch zu unterrichten. Theoderich gab in einem, vom Kanzler Cassiodorus abgefassten Briefe seinem Minister Boëthius*) den Auftrag, sofort eine geeignete Persönlichkeit zu bezeichnen, damit sie sich den beiden gothischen Abgesandten, die den Frankenkönig zu seinem grossen Siege über die Alemannen beglückwünschen sollten, anschliessen könnte.

Chlodovech I., der inmitten der Schlacht seinen Göttern absagte und schwur sich taufen zu lassen, wenn der weisse Christ ihm zum Siege verhelfe, ein ebenso ehrgeiziger und ländergieriger Fürst, als kühner und glücklicher Heerführer, aber gewissenlos, tückisch, blutdürstig und grausam bis zur Unmenschlichkeit, die Einheit seines Reiches durch die unnatürlichsten Verbrechen erkaufend, wurde der Stammvater eines Königsgeschlechtes, das einzig in der Geschichte dasteht, unübertroffen in äusserster Niederträchtigkeit und durch die schauderhaftesten Greuel der Habsucht und des Mordes die Frevel vom Hause des Tantalus überbietend. Unter solchen entsetzlichen Verhältnissen konnte die milde Kunst des Gesanges überhaupt nur kümmerlich gedeihen, konnten sich die Hoffnungen des edlen Boëthius, dass durch den wolthätigen Einfluss der Musik die wilden Sitten der fränkischen Barbaren gemildert und — gleichwie Orpheus grausame Tiere und Ungeheuer durch die Harmonie seines Spiels und die

*) Magnus Aurelius Cassiodorus aus Squillace, starb über 100 Jahre alt, 575 oder 577 als Abt eines Klosters in Ravenna. — Anicius Manlius Torquatus Severinus Boëthius, ein durch Gelehrsamkeit, Verdienste, Würden und sein beklagenswertes Geschick berühmter römischer Staatsmann und Philosoph (die Nachwelt nannte ihn bewundernd „den letzten Römer“), wurde in Rom um 470 geb. und auf Theoderichs Befehl in Pavia 524 schuldlos hingerichtet.

Süssigkeit seines Gesanges bezwang — durch ihre Pflege und Uebung veredelt werden dürften, nur in geringem Grade erfüllen. Aber noch ein anderer Umstand verhinderte in Frankreich eine wünschenswerte und erstrebte Entwicklung der Tonkunst, die sich der mit einem Briefe Theoderichs an Chlodovech (A Luduin, roy des Francs) dort eingetroffene Kitharöde*), der gewiss alle Fähigkeiten und den besten Willen besass, seinen neuen Herrn durch angenehmen Gesang und die Fertigkeit auf manchen Instrumenten zu befriedigen, sowie die nach des Königs Taufe von Rom nach Frankreich entsendeten gesangskundigen Cleriker angelegen sein liessen. Die eigenartige Natur der alten Gallier, die sich darin bekundete, dass sie sich wol stets klug, gelehrig und anstellig**), aber leider auch leichtfertig und veränderlich erwiesen, erschwerte es den fremden Musikern ausserordentlich, den rauhen und grobtönenden Kehlen, deren Bildung ihnen zugemutet wurde, römische Singweise und milden Klang beizubringen. Als sie endlich ihre Mühe mit Erfolg gekrönt glaubten, zeigte sichs, dass unter dem Einflusse natürlicher Wildheit und trotzigen Sinnes ihrer widerhaarigen Scholaren, die den canonischen Lesarten immer etwas Besonderes und Fremdes beizumischen wussten, ein ganz anderer als der beabsichtigte Gesang erreicht worden war, ein Gesang, der weder mailändisch noch römisch***) war und den man ganz entsprechend, als „cantus

*) In diesem Briefe spricht der Ostgothenkönig unter anderm auch das Ersuchen aus, der siegreiche Franke möge die Ueberwundenen mit Milde behandeln.

**) Apathias, ein griechischer Historiker des 6. Jahrh., schildert sie also: „Sie sind Christen und zwar bestgläubige, und obwohl sie Barbaren sind, haben sie doch sehr gute Sitten und sind auffallend höflich und artig und unterscheiden sich von uns nur durch fremdartige Tracht und den Klang ihrer Stimme und Worte."

***) Schon in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung begegnen wir bei den grossen Lehrern der Kirche dem Bemühen, vom Kirchengesang alle verweltlichenden und entsittlichenden Einflüsse fernzuhalten, ihn stetig zu vervollkommnen und in eine feste, für das Abendland bindende Form zu bringen. Den wichtigsten Schritt zu diesem Ziele machte Bischof Ambrosius von Mailand (333—97), der für seine Hymnen, an die Melodik der Griechen anknüpfend, vorzugsweise das poetische Metrum, d. h. die Betonung langer und kurzer Silben, also eine Art Sprachgesang oder musikalische Declamation erstrebte. Verblieb bei dieser Gesangsweise der Ton dem Worte gegenüber noch unfrei und das melodische Element engbegrenzt, so vermochte sie doch

gallicanus" bezeichnete. Neben dieser, dem gallischen Charakter so ganz conformen Oppositionssucht, stellten die vielen Nasallaute der französischen Sprache gesunder Stimmbildung und schöner Cantilene weitere grosse Hindernisse entgegen.

Noch bevor der fränkische Hof sich für eine Glaubensänderung entschieden hatte, war ein Grossteil der Bevölkerung für die christliche Lehre bereits gewonnen worden. Unter den durch Wissen und Wandel hervorragenden Männern, welche an der Spitze der neugebildeten Gemeinden standen, zeichneten sich einige auch als Hymnendichter und eifrige Förderer des Kirchengesanges aus, so der Bischof Hilarius von Poitiers (st. 368) und der Presbyter Claudianus Ecdicius Mamertus von Vienne (st. 470). Aber ihr Einfluss war ebensowenig, wie der frommer Männer folgender Zeiten,

grosse, das Gemüt tief erschütternde Wirkung zu üben. Gleichzeitige Autoren rühmen die Lieblichkeit der Ambrosianischen Weisen und die Lebhaftigkeit ihrer Rhythmen. Im Laufe der Zeit scheinen sich jedoch ihre Traditionen (eine musikalische Notation kannte man noch nicht) allmälig verloren und sie von einstiger Würde und Reinheit Vieles eingebüsst zu haben. Mehr und mehr gab sich eine allgemeine Bewegung zu Gunsten einer andern und freieren Gestaltung des kirchlichen Gesanges kund, was auch die in verschiedenen Ländern abweichenden Liturgien beweisen. Sollte nicht eine höchst schädliche Zersplitterung, eine Auflösung eintreten, dann musste rechtzeitig eine energische, sichtende und ordnende Hand eingreifen, ein starker, dem Ernste und der Bedeutung solcher Aufgabe gewachsener Mann, ein berufener Neuerer und Reformator dieser Angelegenheit sich bemächtigen. Er fand sich in P. Gregor I. (590—604), der persönlich für Musik beanlagt, und durch reiche musikalische Erfahrung unterstützt, die kirchliche Tonkunst endlich aus den Fesseln der antiken Prosodie löste und der Schöpfer des Choralgesangs (cantus planus oder choralis, plaint-chant, d. h. des in gleich lang gehaltenen Tönen fortschreitenden, nicht mehr den poetischen Längen und Kürzen (den Silbenquantitäten und dem Sprachmetrum) folgenden Gesanges wurde. Der Gregorianische, auf der musikalischen Metrik beruhende Kirchengesang trat zu dem auf die poetische Metrik sich stützenden Ambrosianischen demnach in schroffen Gegensatz. Die Weisen des Gregorianischen Antiphonars, wenn auch mönchisch-düstern Characters, entsprachen doch durch Ernst, Würde und Majestät vollkommen ihrer Bestimmung und erschienen zudem vorzüglich für den Chor- oder Massengesang geeignet. Ohwol in der noch unsichern Neumenschrift notirt, wurden sie dennoch in der von Gregor in Rom gegründeten kirchlichen Singschule in ihrer Reinheit bewahrt und gelehrt. Dafür, dass der cantus romanus vollkommen seinem Zwecke genügte, spricht der Umstand, dass er überraschend schnell sich über das christliche Europa verbreitete. Schon in den Jahren 607, 660 und 678 lehrten ihn von Rom gekommene sangeskundige Cleriker in England; seit 744 wirkte Bonifacius für seine Einführung in Deutschland.

des Bischofs Flavius von Chalons (um 580), Gregors von Tours (st. 595), Venantius Honorius Clementianus Fortunatus' (st. zu Celles 609), Drepanius Florus' (st. um 650) und anderer, weitreichend genug, um das halsstarrige Volk auf bessere Wege zu leiten. Der an Chlodovechs Hof gesandte Sänger übte seine Kunst jedoch vorläufig nicht mit ungünstigem Erfolge. Selbst der vor keiner Blutthat zurückschreckende, heuchlerische und treulose König, bestrebt seinen Grossen hierin mit gutem Beispiele voranzugehen, bemühte sich, einige Instrumente spielen zu lernen und verordnete die Verwendung verschiedener in den Kirchen. Seinen Vorgang nahmen sich die meisten seiner Descendenten zum Vorbilde. So stellte Theoderich I. musikalische Priester an seiner Capelle an, und als er einst mit seiner Gemalin, der Königin Suavegotta, ebenfalls einer Prinzessin aus dem burgundischen Hause, eine Reise nach der Auvergne unternahm, ward ihm vom Bischof Quintius von Clermont der Diacon Gall abgetreten, der ihn ebenso durch sein bescheidenes Betragen, wie durch die Schönheit seiner Stimme entzückt hatte. Gall, der Sohn des römischen Senators Georg, stammte mütterlicher Seits von dem Martyrer Vettius-Epagathe ab. Unwiderstehlich zum Klosterleben hingezogen, hatte er die Welt in dem Augenblicke verlassen, da sein Vater ihn reich verheiraten wollte, und das Ordenskleid im Kloster zu Cournon angenommen. Seine Tugenden und seine Fortschritte in den göttlichen Wissenschaften veranlassten den Quintius, ihn zu sich zu nehmen. Einmal am Hofe, wurde er durch die Süssigkeit seines Gesanges und die Reinheit seiner Sitten dem Könige so wert, dass er ihn wie einen Sohn liebte und nach des Quintius Tode zu dessen Nachfolger auf dem Bischofssitze zu Clermont ernannte; er starb 65 Jahr alt, 554, im Rufe der Heiligkeit.

Childebert I. und die Königin Vultrogotha, unter deren Regierung Paris (508) zur Hauptstadt Frankreichs erhoben wurde, hörten täglich die Messe in ihrer Capelle und begaben sich alle Sonn- und Festtage mit ihrem ganzen Hofe in die Cathedrale, um da dem Gottesdienste beizuwohnen. Die schöne Ordnung der kirchlichen Feier, die der Bischof Germain für dieselbe entworfen und eingeführt hatte, war

für jedermann ein Anziehungspunkt. Der fromme Dichter Venantius Fortunatus, seit 599 Bischof von Poitiers und Almosenier der heiligen Radegunde (Tochter des Thüringerkönigs Berthar, einer von Chlothar I. verstossenen Gemalin, die als Nonne um 570 in dem von ihr gestifteten und von ihrer Pflegetochter Agnes als Aebtissin geleiteten Kloster in Poitiers lebte), Verfasser der bekannten Hymne: „Vexilla Regis" (zur Inempfangnahme eines der frommen Fürstin aus dem Oriente zugeschickten Stückes vom heiligen Kreuze gedichtet), schildert in seiner Lobrede auf den heiligen Germain und seine Geistlichkeit diese Ceremonien, den Psalmengesang und den Gebrauch der den Gesang begleitenden Instrumente in der Pariser Kirche folgendermassen: „Der Bischof leitete in eigener Person den Gottesdienst und überwachte den Gesang der Cleriker. Während hier ein Knabe eine kleine Orgel spielte, blies dort ein Greis die weithin schallende Trompete; während dort die Töne einer Cymbel mit denen hochklingender Pfeifen sich mischten, erklang an anderer Stelle die süsse Fistula in ungleichen Tropen; hier wurde das rauschende Tympanum bejahrter Männer durch die Flöten der Knaben gemildert, und dort verbanden sich liebliche Menschenstimmen mit den Klängen der Leier." Fortunatus, in der Nähe von Ceveda im Gebiete von Treviso geboren, unternahm, nachdem er seine Studien in Ravenna beendigt hatte, eine Pilgerfahrt nach Tours zum Grabe des heiligen Martin. Er zog durch das Cividale (Friaul), durch Noricum und das Land der Breonen; aus Baiern gelangte er über Augsburg an den Rhein. Am Hofe Sigeberts I. ward er freundlich aufgenommen. Mit Gregor von Tours verband ihn alsbald enge Freundschaft und wissenschaftlicher Verkehr. Er erwarb sich wolverdientes Ansehen, und nachdem er in den geistlichen Stand getreten, übte er unverkennbare Anregung höherer Gesittung auch auf weitere Kreise. „Auf meinem weiten Zuge unter Barbaren einherschreitend", so erzählt er, „habe ich, entweder von der Reise ermüdet, oder von der Kälte betäubt, auf Antrieb der Muse, als ein neuer lyrischer Orpheus, Waldtöne (d. i. Nachahmung von Tier- und Vogelstimmen) gesungen, dass der Hain widerhallte. Wie hätte man auch während so ausgedehnter Fahrt Vernünftiges ersinnen können. Auf einer Fahrt, wo kein Richter Furcht einflösste, kein Gesetz

Gebräuchliches bestimmte, keine Begleitschaft Gunst erzeigte, kein Lehrer kunstgerecht verbesserte; wo rohes Seufzen soviel Gewinn brachte, als Singen, Gänsegeschnatter dem Schwanengesang gleich galt, zur klingenden Harfe nur barbarische Lieder ertönten, so dass kein musikalischer Dichter, sondern nur ein „musicus" die jeder poetischen Schönheit bare Dichtung nicht sang, sondern zwitscherte; wobei die Zuhörer umhersassen, aus Bechern von Ahornholz sich Gesundheit zutranken und nach der Weise des Bacchus unsinnig tobten." Doch sah es nicht allerwärts so barbarisch aus. Fortunat kehrte auch bei manchen hochstehenden und gebildeten Männern ein, deren Huld und Freundschaft er in späteren Liedern verherrlichte, so ihnen für empfangene Wolthaten dankend. Besonders waren ihm die Herzoge Lupus und Magnulf, Gogo und Bodigisil, sowie der Präfect Jovinus, deren Gebiete er durchzog, gastfreundlich und hochherzig entgegengekommen. Den Herzog Lupus preisst er in den Versen:

„Mögen doch andre für mich, Dein Lob zu besingen sich streiten,
Und wie's ein jeder vermag, nach Deinem Wunsch Dich erhöh'n;
So mit der Leier der Römer, mit Klängen der Harfe der Barbar,
Mit des Achill's Sang der Griech', und mit der Chrotta der Britt'.

Als meinen Blick das germanische Land auf der Reise gefesselt,
Stand'st Du als Vater ihm vor, dientest dem Lande mit Rat.
Seit mir die Freude gegönnt, Dein liebliches Antlitz zu schauen,
Leuchtet in doppeltem Glanz mir jeder Tag in der Welt."

Chilperich I., der seine Gemalinnen Audovera und Galsvintha ermorden liess, um seine Beischläferin Fredegunde heiraten zu können, gilt als der erste französische Fürst, der sich die Pflege der Wissenschaften und Künste angelegen sein liess. Er beschäftigte sich damit, Messen und Hymnen zu dichten und zu componiren, aber leider war die Prosa der erstern schlecht und die Verse der andern noch schlechter, und von der Musik verstand er so wenig wie von der Poesie. Dieser sonst grausame, gierige und auch eifersüchtige König wurde auf Anstiften seines Weibes, deren Untreue er durchschaut hatte, von deren Liebhaber ermordet. Fredegunde und ihre Todfeindin Brunichilde, Witwe König Sigeberts von Austrasien, waren zwei mit allen denkbaren Verbrechen und Schandthaten befleckte weibliche Ungeheuer.

Chilperichs Bruder, König Guntram von Orleans, liebte den kirchlichen Gesang sehr; selbst bei seinen Mahlzeiten wollte er keine andere Musik hören, als geistliche; eine in dieser Zeit übrigens allgemein verbreitete und von allen grossen Herren nachgeahmte Liebhaberei. Weltliche Gesänge besass man noch nicht, oder sie erschienen selbst den wilden und barbarischen Dynasten dieser Zeit zu roh. Vielleicht scheute man auch die in den alten Liedern des Volks noch vorkommenden Anklänge an den kaum verlassenen Göttercult. Gregor von Tours erzählt: „Eines Tages befahl Guntram gegen Mitte der Mahlzeit, dass ich meinen Diaconus (Armendoire?), der Tags vorher die Psalmen und Responsorien in der Kirche gesungen hatte, und der mit grosser Leichtigkeit alle Melodien auffasste und behielt, so dass er sie sogar lernte, während er mit andern Dingen beschäftigt schien, — zum Singen auffordern solle. Er wollte auch, dass alle gegenwärtigen Priester nach der Ordnung, die ich vorschreiben würde, vor ihm sängen. Als nun alle von mir bedeutet waren, hub jeder, so gut er konnte, seinen Vers zu singen an. Dieser Fürst hatte die Gewohnheit, die Frühmette in seinem Oratorium zu hören, und seine ausgesprochene Vorliebe für den Gesang bewog ihn oft, mit dem Chor der Geistlichen seine Stimme zu mischen.“ Sein Eifer in der Erfüllung seiner religiösen Pflichten setzte ihn wiederholt grossen Gefahren aus. Als er sich eines Morgens unter Vorantragung einer Fackel und mit geringerer Begleitung als gewöhnlich in seine Capelle begab, entdeckte man in einem Verstecke einen sich schlafend stellenden Mann, der, als er festgenommen war, gestand, er habe die Absicht gehabt, den König zu ermorden. Ein andermal warnte ihn eine Bettlerin, auf seiner Hut zu sein, da man ihm, wenn er die Messe höre, nach dem Leben trachtete. Als er zu Chalons am Feste S. Marcels im Begriffe war, sich dem heiligen Tisch zu nahen, fiel ihn ein mit zwei Messern bewaffneter Mordgeselle an. Guntram, der trotz seiner Frömmigkeit ein nichts weniger als erbauliches eheliches Leben führte, ist der erste französische König, der heilig gesprochen wurde.

S. Berthaire, S. Didier, Bischof von Cahors, Warimbert, Abt an S. Medard, der Diacon Maurin, den aber der Beifall des Hofes eitel und dünkelhaft machte, gehörten

zum Oratorium Chlothars II., in welchem auch S. Rustique und S. Sulpice nach einander die erste Stelle einnahmen. Wie viele Heilige an einem so unheiligen Hofe! Der fromme König liess seine erste Gattin Haldetrudis aus dem Wege räumen und verehelichte sich dann mit Beretrude und Sichilda. Eine Schwester der letztern, Gometrude, heiratete seinen Sohn, den König Dagobert I., der sich ihrer aber wieder entledigte, als er in der Abtei zu Romilly während einer Vesper einst den rührenden Gesang der schönen Nonne Nantilda hörte, der ihn so bezauberte, dass er dieselbe sofort aus dem Kloster nahm und zu seiner Maitresse erhob. Sie wurde die Mutter Chlodovech's II.

Sigebert III., Dagobert's I. und einer andern Beischläferin, Ragnetrude, Sohn widmete sich mit seiner Gemalin Hymnegilde so sehr religiösen Uebungen und war so ausschliesslich darauf bedacht die kirchlichen Ceremonien mit möglichstem Pompe auszustatten, dass er sich um seine Regentenpflichten nicht kümmern konnte und die Regierung seines Reiches daher ausschliesslich seinen Hausmeiern überliess. Zum Dank dafür ward sein Sohn Dagobert II. von seinem Hausmeier Grimoald alsbald nach seinem Regierungsantritte durch 17 Jahre ins Kloster gesteckt, dann wieder auf den Thron erhoben, zuletzt ermordet.

Theoderich III. hielt sich nicht nur Sänger, sondern auch Spieler auf allen Arten von Instrumenten. Der Mönch Angrade berichtet im Leben S. Auberts, dass derselbe früher, ehe er Bischof von Rouen geworden, am königlichen Hofe seine Erziehung erhalten und da, wo er jederzeit die Harmonie der verschiedenen Instrumente gehört, oft von inniger Andacht ergriffen, ausgerufen habe: „Wie süss wird denen, die deinen Namen verehren, die unaufhörliche Musik der Engel sein und wie angenehm muss der harmonische Zusammenklang der dein Lob im Himmel singenden auserwählten Seelen klingen, weil du diese Kunst deinen Geschöpfen gibst, um den Geist derer zu entzücken, die diese königliche Musik hören, um dich zu loben und als den Schöpfer aller Dinge zu erkennen!" Obwol, zufolge der spärlichen Mitteilungen einzelner Chronisten, nur mangelhafte Kunde von den musikalischen Bestrebungen dieser Periode bis zu uns gelangt ist, muss man sich doch hüten, dieselben

weder zu unter-, als zu überschätzen. Ein sicheres Urteil vermögen wir uns, da sich keinerlei Notationen aus dieser fernen Zeit erhalten haben, über den damaligen Gesang überhaupt nicht zu bilden. Selbst über die von Fortunatus aufgezählten Instrumente, ihre Art und ihre Behandlung, gehen die Meinungen unserer Kunsthistoriker schon sehr auseinander. Jedenfalls waren alle Bethätigungen musikalischen Sinnes, wie dies auch aus verschiedenen der angezogenen Notizen hervorgeht, noch in hohem Grade unvollkommen und das, was von der glücklichen Wirkung der Harmonie wiederholt gesagt wird, darf nicht nach dem Sinne, den dies Wort heute hat, wo es für die Vielstimmigkeit gebraucht wird, verstanden werden, da die Mehrstimmigkeit, auf der die harmonischen Tonverbindungen nach unserer Annahme beruhen, zu dieser Zeit noch nicht bekannt war.

II. Periode der Carolinger.*)

(752—987.)

Nachdem Pippin den letzten Merovinger beseitigt und sich der Herrschaft bemächtigt hatte, erliess er ein Statut,

*) Pippin von Landen (Majordomus wie die folgenden) st. 639; Arnulf st. 640. — Grimoald, st. 656, des erstern, Angesis, st. 685, des letztern Sohn. Pippin von Heristall, st. 714, dessen Söhne: Grimoald, st. 714 und Carl Martell, st. 741. Dessen Söhne: Carlmann (Austrasien, Schwaben und Thüringen 741) st. 755, und Pippin der Kurze (Burgund, Neustrien und Provençe 741, Konig 751 oder 752) st. 768. — Dessen Söhne: Carl I., der Grosse, geb. 747, König 768, Alleinherrscher 771, Kaiser 800, st. 814, und Carlmann, st. 771. — Carls Sohn: Ludwig I., der Fromme, st. 840. — Dessen Söhne: Lothar I. (Baiern, Italien) starb als Mönch im Kloster Prüm 855. (Dessen Söhne: Ludwig II. (Italien) Kaiser 850, st. 875; Lothar II. (Lothringen und Burgund) st. 869. Carl (Provençe) st. 863), Pippin I. (Aquitanien), st. 838; (seine Söhne Pippin II. und Carl, beide von ihrem Onkel, Carl dem Kahlen, entsetzt), Ludwig II., der Deutsche (Ostfranken) st. 876; Carl II, der Kahle (Kaiser 875) st. 877. Dessen Sohn Ludwig III. (II.) der Stammler, st. 879. — Ludwig des Deutschen Söhne: Carlmann, st. 880; Ludwig III., st. 882; Carl III., der Dicke (Kaiser 881), st. 888. — (Odo, Graf von Paris und Herzog in Francien, 887—98. Robert I., dessen Bruder, 922—23) — Carl IV., der Einfältige, 893—923 (929). — (Rudolf, Herzog von Burgund 923—36.) Ludwig IV., Ultramarinus, 936—54. Lothar III. (Kaiser 963), 954—68. Ludwig V., 986—87.

wie der Gottesdienst in seinem Palaste gefeiert werden solle. Er bestimmte dazu eine Anzahl von Geistlichen, denen er einen Chef, dem sie unbedingt zu gehorchen hatten, vorsetzte. Diese Genossenschaft erhielt die Bezeichnung: „Chapelle du Roi." Als der von dem Longobardenkönige Aistulph hartbedrängte Papst Stephan III. (753 - 57) im Jahre 754 persönlich nach Frankreich kam, um des Königs Beistand gegen seine Feinde anzurufen, hielt er sich längere Zeit daselbst auf und krönte auch vor seiner Abreise noch den Usurpator und seine Gemalin, die Königin Bertha, sowie deren Söhne Carlmann und Carl in der Kirche zu St. Denis. Die in seiner Begleitung befindlichen Geistlichen, welche bei dieser Gelegenheit die kirchlichen Gesänge nach Gregorianischen Melodien sangen, brachten damit so ergreifende Wirkung auf die Anwesenden hervor, dass Pippin beschloss, diese Singweise auch in den Kirchen seines Reiches einzuführen. Gewiss hat Carls des Grossen Vorliebe für den Gregorianischen Ritus den gleichen Ursprung. Der Papst unterstützte freudig des Königs Vorhaben und sandte ihm nach seiner Rückkehr alsbald zwölf Sänger, welche, wie zwölf Apostel, die richtigen Ueberlieferungen des Gregorianischen Gesanges in Frankreich verbreiten sollten. Chrodegang, mit Papst Stephan an Pippins Hof gekommen, in der Folge Bischof von Metz (st. 766), beeilte sich, diese römische Gottesdienstordnung sofort auch in seiner Diöcese einzuführen.

Eine andere wichtige Bereicherung der musikalischen Mittel kam bald darauf dem fränkischen Hofe aus dem fernen Osten. Der griechische Kaiser Constantin V. Copronymus (741—75) ordnete im Jahre 757 eine glänzende Gesandtschaft an Pippin ab. Unter den reichen Geschenken, welche dieselbe zu überbringen hatte, befand sich auch eine Orgel, das erste derartige in Frankreich gesehene Instrument und vielleicht die zumeist Aufsehen erregende Gabe. Pippin, der bei Ankunft der Fremden gerade in Compiègne Hof hielt, nahm diese Orgel persönlich in Empfang und befahl, sie in seiner Capelle aufzustellen. Er war es also, der diesem Instrumente, das die Griechen nur bei ihrer weltlichen Musik gebrauchten, sofort den geeigneten Platz, die Kirche, anwies. Die Angabe, dass diese erste Orgel in die Kirche S. Corneille gebracht worden sei, erweist sich aus dem Grunde als unrichtig, weil

die in derselben befindliche Orgel erst 877, also 120 Jahre später, unter Pippins Urenkel erbaut worden war.*) Auch Papst Paul I bot, wie seine Vorgänger, die Hände zu der Reform, die Pippin im liturgischen Gesang einführen wollte. Er sandte ihm ein Choral- und Responsorienbuch, sowie andere diesen Gegenstand betreffende Werke, ferner begab sich der Secundicerius der Gregorianischen Singschule, Simeon, einer der bestunterrichtetsten Sänger Roms, auf seinen Befehl nach Rouen und eröffnete dort, wo Pippins Bruder Remedius Erzbischof war, eine Gesangschule, die von einer grossen Zahl von Schülern besucht wurde, welche dazu bestimmt waren, in den verschiedenen Städten Frankreichs die hier erhaltenen Lehren zu verbreiten. Allein nach dem Tode Georgs, des Primicerius und des Leiters der römischen Schule, musste der Papst den Simeon (zum grossen Leidwesen des Königs und des Erzbischofs) zurückrufen. Da nun die Schüler zu Rouen die wünschenswerte Ausbildung noch nicht erlangt hatten, erbot sich der Papst, dieselben nach Rom kommen zu lassen, dort für ihren Unterhalt zu sorgen und ihren Unterricht

---

*) Noch heut trägt die Orgel der Kirche S. Jacques zu Compiègne an ihrem Gehäuse folgende, mit modernen roten und schwarzen Buchstaben geschriebene Inschrift:

D[e] Claud. Boulanger regalis hujus parochiae rectore,
D[is] Joan. Franc. de Billy et Aegid. Laur. Genard Aedituis,
Hocce instrumentum,
Primum organum, opinione majorum, Franciae habitum,
Idemque
Quod Constantini Copronimi missû,
Regi Pipinno Compendii tunc Commoranti olim fuerat datum
Car. Bon. Racine Organico,
Lud. Peronard Organario,
Planè fuit redintegratum ac sumptuosè umplificatum.
Anno Domini M. DCC. LXVIII.

Mögen aber nun auch nach der Zerstörung der Corneliuskirche einzelne Reste des alten Werkes in die Jakobskirche gerettet worden sein, bis auf unsere Tage hat sich von ihnen gewiss nichts erhalten; wenigstens fand der Orgelbauer M. A. Cavaillé, der die ganz in neuerem Stile erbaute Orgel 1846 von Grund aus reparirte, keine auf entlegenen Ursprung deutende Spur mehr vor. Wir vermögen uns also vom Baue, von der Einrichtung und Mechanik dieser ältesten, jedenfalls noch sehr unvollkommenen Orgel keine klare Vorstellung zu machen. Alles, was in späterer Zeit darüber geschrieben wurde, ist in das Reich vager Vermutungen zu verweisen.

zu überwachen. Pippin nahm diesen Vorschlag freudig an und gab einen neuen Beweis von dem Interesse, dass er dem Fortschritte der Kirchenmusik entgegenbrachte, durch die väterliche Weise, in der er die jungen Leute ihrem jetzigen Beschützer empfahl. Das Schreiben, das Papst Paul in dieser Angelegenheit an König Pippin richtete, hat sich erhalten und lautet also: „Unserm erhabnen Sohn und geistlichen Mitvater Pippin, dem König der Franken und Patricius der Römer, Paulus Papst. Das Schreiben Eurer unter Gottes Schutz stehenden Hoheit haben wir erhalten und mehrmals durchgelesen. Alle darin geäusserten Wünsche haben wir sofort und gerne erfüllt. Wir finden nämlich in dem Schreiben bemerkt, dass wir die augenblicklich hier weilenden Mönche Eures von Gott geliebten Bruders Remedius, dem Vorsteher der Sängerschule Simeon zuweisen möchten, damit dieser, der zur Zeit bei Euch den Unterricht abbrechen musste, sie jetzt vollständig im Gesange der Psalmodie ausbilde. Ihr führt ferner an, dass Ihr sowohl, wie Euer Bruder Remedius es beklaget, dass die Mönche zur Zeit nicht vollständig im Gesange unterrichtet worden seien. Gnädigster König! Eure christliche Hoheit wird das entschuldigen, wenn er erfährt, dass Simeon auf keinen Fall aus dem Dienste Eures Bruders abberufen worden wäre, wenn der Tod nicht den Vorsteher unserer Sängerschule hier hinweggerafft hätte. Da Simeon nach den Statuten sein Nachfolger werden musste, so haben wir ihn zurückberufen. Ferne sei es von uns, irgend etwas, das Euch und Euren Christgläubigen unangenehm sein könnte, ins Werk zu setzen. Vielmehr werden wir, wie schon bemerkt, in der Zuneigung zu Euch beharren und mit Freuden Euren Wünschen entgegenkommen, insoweit es in unserer Macht steht. Desshalb haben wir die genannten Mönche Eures Bruders dem Simeon übergeben und befohlen, dass sie auf's beste einquartirt und mit emsigem Fleisse im Gesange der Psalmodie unterrichtet werden. Dieselben mögen immer von neuem dieselben Gesänge des christlichen Glaubens wiederholen, bis sie dieselben vollständig inne haben, und so lange hierbleiben, als es Eurer Hoheit und Eurem Bruder gefällt."

Bei ihrer Rückkunft nach Frankreich legten diese Sänger zunächst in der königlichen Capelle die ersten Proben des

von ihnen Erlernten ab. Aus dem Eifer anderer Kirchen, das Beispiel der königlichen Capelle nachzuahmen, ist zu schliessen, dass man mit letzterer bald eine Schule verband, in der die römische Methode gelehrt wurde; denn die aus derselben hervorgegangenen, später zu den Bischofsitzen der wichtigsten Städte des Landes gelangten Priester liebten alle den Kirchengesang sehr, wussten überall Interesse dafür zu erwecken und erleichterten dessen Studium durch die gute Unterweisung, die sie selbst darin zu geben vermochten, wesentlich. Die Chronisten bemerken dies besonders von Gervold, der in seiner Jugend Capellan der Königin Bertha, hierauf Bischof von Evreux, dann Mönch und zuletzt Abt zu S. Wandrille wurde. Da er eine sehr schöne Stimme und während seines Aufenthalts am Hofe den Gesang vollkommen erlernt hatte, errichtete er in seinem Kloster eine in der Folge zu grossem Rufe gelangende Singschule.

Die ernsten Bemühungen Pippins in Gallien den Gregorianischen Gesang einzuführen, scheinen trotzdem gewünschten Erfolg nicht gehabt zu haben. Papst Hadrian I. (772—95) glaubte wenigstens Ursache zu haben, über die Verwilderung des Gesanges in den fränkischen Kirchen bei Carl dem Grossen Klage führen zu müssen. Die musikalischen Zustände scheinen sich im allgemeinen überhaupt nur wenig gebessert zu haben, denn der edle Longobarde Winfried, gen. Paulus Diaconus*), Warnefried's Sohn, einer der

*) Dieser, auch unter dem Namen des „Diacon von Aquilea" bekannte, hochbedeutende Mann (um 730 in Forojuli geboren, gest. im Kloster Monte Cassino um 800), erhielt gründliche wissenschaftliche Ausbildung am Hofe des Königs Ratchis zu Pavia, war dann Kanzler des unglücklichen Königs Desiderius und Lehrer der Tochter desselben, der frommen Adelperga, nachmals an Herzog Arichis von Benevent vermält. Durch eine Reihe von Jahren (782 bis 787) zählte er zu den Zierden des Hofes Carls d. Gr., den er aufrichtig verehrt zu haben scheint und mit dem er in freundschaftlichem Verhältnis und geistvoll anmutigem Verkehr blieb. Für die Musikgeschichte hat Paulus insofern Interesse gewonnen, als er der Verfasser einer Hymne an den heiligen Johannes ist, deren Absingung in späterer Zeit als besonderes Schutz- und Hilfsmittel gegen die Heiserkeit galt und deren erster Strophe der berühmte Tonlehrer Guido von Arezzo, in ihren Anfangssilben, die noch jetzt in Frankreich und Italien gebräuchlichen Benennungen der Tonleiterstufen, die sogenannten Solmisationssilben entnahm Die betreffende Strophe lautet:

wichtigsten und zuverlässigsten Geschichtschreiber dieser Periode und durch Jahre ein geehrter Gast am Hofe Carls, entwirft noch immer eine keineswegs schmeichelhafte Schilderung von der musikalischen Begabung und der Gesangsbeanlagung der Franken, eine Schilderung, die nicht überrascht, wenn man weiss, dass selbst J. J. Rousseau noch im 18. Jahrhundert denselben jede musikalische Beanlagung absprach. „Unter den verschiedenen Nationen Europas waren es vorzüglich die Germanen und Gallier, welche im Erlernen des kunstmässigen Gesangs nicht leicht müde wurden, aber insbesondere vermochten die letztern ihn ohne Entstellung nicht zu bewahren, sowohl wegen der Flüchtigkeit ihres Naturells, das sie immer zur Verderbung der reinen Gregorianischen Melodien antrieb, als wegen der ihnen eigenen Wildheit. Ihr Körper ist von einer Alpennatur, ihre wie Donnergrollen schallenden Stimmen vermögen die Tonfolge der ihnen gelehrten Gesänge nicht genau wiederzugeben. Die Rauheit ihrer an den Trunk gewöhnten heisern Kehlen ist selbst dann nicht im Stande, das Vorgesungene nachzusingen, wenn sie sich auch ernstliche Mühe geben, dies zu thun. Zufolge ihrer heftigen, immer mit Geräusch herausgestossenen und stets verworren klingenden Töne gleicht ihr polternd hervorkommender Gesang dem Rumpeln eines über ein holperiges Pflaster hingezogenen Lastwagens. Anstatt dem Ohre des Hörers zu schmeicheln, verwirren und betäuben sie es.“ An den fehlgeschlagenen Versuchen für Einführung der römischen Gesangsweise scheint übrigens die uralte, bis zum heutigen Tage unbesiegbare Abneigung zwischen Galliern und Welschen das meiste beigetragen zu haben. Die trotzige Widersetzlichkeit der fränkischen Sänger gegen die strengsten Befehle ihrer Könige, wie gegen die scharfen Edicte der

---

ut queant laxis **re**sonnare fibris
mira gestorum **fa**muli tuorum,
solve polluti **la**bii reatum.
Sancte Joannes.
(Dass wir mit gelöseter Zunge tönen
Deiner Thaten Wunder, vertilg die Schuld du
Von des Knechtes sündenbefleckter Lippe,
Heilger Johannes!)

Privatconcile zu Aachen 802 und Diedenhofen 805, wäre sonst schwer zu begreifen.*)

Es war bei den Fürsten des Mittelalters Sitte, auf ihren Reisen, ja selbst auf ihren Heerfahrten sich von ihren Capellen begleiten zu lassen, d. h. ihren geistlichen Hofstaat, zu dem auch der Singchor zählte, stets um sich zu haben. Auch in K. Carl's Gefolge befanden sich immer seine Sänger, und so brachte er sie denn, bei seinen wiederholten Besuchen daselbst, regelmässig auch mit nach Rom. Aber es kam da zwischen den päpstlichen und seinen Sängern stets zu erbitterten Händeln, denn nach ihrer Gewohnheit hatten letztere immer wieder die authentische Lesart der Gregorianischen Melodien entstellt und deshalb den gerechten Spott ihre Collegen über sich ergehen zu lassen. Einst (774) sollten die päpstlichen und fränkischen Sänger im Chore zusammensingen, „et ecce orta est contentio", gerieten aber dabei wie gewöhnlich in Unfrieden. Letztere rühmten sich, besser und schöner zu singen, als jene, diese behaupteten dagegen, die Gesänge allein in der Weise, wie sie Gregor gelehrt, vortragen zu können. Sie bezeichneten den Gesang ihrer Gegner, da er die gesunde Cantilene völlig zerriss, als corrupt und verhunzt. Die Franken, die sich auf ihren anwesenden König stützen und verlassen zu können glaubten, warfen mit groben Schimpfworten um sich. Die Römer nannten sie dagegen bäuerische Ignoranten, unvernünftige Tiere, Tölpel, Dummköpfe u. dergl. Wie immer, musste auch jetzt der Frankenkönig den Streit, da er am heftigsten entbrannt war, persönlich schlichten und so

*) Schon in einer Verordnung vom Jahre 789 heisst es: „Die Mönche sollen den römischen Gesang vollkommen und ordentlich bei dem nächtlichen und täglichen Officium beibehalten, wie unser Vater Pippin sel. Andenkens strenge befohlen hat, als er den gallicanischen Gesang abstellte. — Die Psalmen sollen von den Priestern würdig und unter Beobachtung der Pausen und Absätze vorgetragen, das „Gloria patri" von allen mit gebührender Ehrfurcht gesungen werden; das „Sanctus" hat der Geistliche in Gemeinschaft mit den heiligen Engeln und dem ganzen Volke zu singen." Ein Beschluss der Synode zu Aachen verlangt, dass jeder Priester an den Feiertagen das Officium nach römischem Ritus zu singen verstehe. Und das Capitular des Diedenhofer Concils verordnet: „Der Gesang muss gelernt und nach der Ordnung und Gewohnheit der römischen Kirche vorgetragen werden." Zugleich werden alle seiner Zeit zur Erlernung des Gesanges nach Metz geschickten Cleriker in ihre Kirchen und Klöster zurückgerufen.

frug er denn seine Capelläne; wo das reinste Wasser zu finden sei, an der Quelle oder in entfernten Bächen? Worauf ihm die Antwort ward: Jedenfalls an der Quelle, denn das Wasser trübe und verunreinige sich mehr und mehr, je weiter es sich von dieser entferne. „Es ist also, da ihr die Wahrheit erkennt, nötig, sagte darauf der weise Fürst, dass die, welche den Kirchengesang entstellt haben, zur Quelle zurückkehren, die S. Gregor erschlossen hat.“ Und er gab damit zu, dass die päpstlichen Sänger richtiger sangen, als die seinigen. Dem Rate des Mönchs von Angoulême folgend, erbat darauf Carl vom Papste Sänger, die befähigt waren, in Frankreich das unter seinem Vater begonnene Werk fortzusetzen. Schon früher hatte Papst Hadrian die beiden vortrefflich unterrichteten Cleriker Theodor und Benedict, denen er je eine Copie des Gregorianischen Antiphonars übergab, dem Könige zugesandt, der dem einen in Austrasien (Metz), dem andern in Neustrien (Soissons) seinen Wirkungskreis anwies und gebot, dass alle Gesanglehrer seines Reiches ihren Unterricht suchen und ihre Gesangbücher nach den ihrigen verbessern sollten. Papst Hadrian willfahrte wiederholt den Bitten Kaiser Carls und beorderte auch noch 790 zwölf ausgezeichnete Sänger nach Gallien, die aber voll Verdruss darüber, dass sie Rom verlassen und nach dem barbarischen Gallien übersiedeln mussten, und „vielleicht auch von jenem Neid erfüllt, der alle Griechen und Römer auf den Glanz der Franken beseelte“, sich unterwegs verabredeten, den Gesang in verschiedener und abweichender Weise zu lehren und so, anstatt eine gewünschte Einheit anbahnen zu helfen und die Sache zu bessern, sie noch mehr zu verwirren und zu verderben. Nachdem sie am Hofe ehrenvoll empfangen worden waren, reiste jeder nach seinem Bestimmungsorte ab. Carl, der selbst ein feines Ohr und gutes musikalisches Gedächtnis hatte und die Gregorianischen Melodien sehr genau kannte, war nun, als er einst das Weihnachts- und Dreikönigsfest in Paris und Tours feierte, höchst überrascht, hier ganz andern Gesang, als in Trier und Metz, wo er diese Feste zuletzt begangen hatte, zu hören, und da er nun auch an den Orten, an denen die übrigen Sänger lehrten, die gleiche Erfahrung machte, beklagte er sich bitter bei dem Papste Leo III. (795 bis 816) über die Falschheit und Gewissenlosigkeit der ihm

zugesandten Cleriker, worauf derselbe diese sofort zurückrief und mit Verbannung und ewigem Gefängnis hart bestrafte. Dann befürchtend, dass andere zu ihm kommende Sänger in gleicher Weise handeln könnten, schlug er dem Kaiser vor, zwei für Musik besonders befähigte Geistliche zu ihrer Ausbildung nach Rom zu schicken, wo er alsdann ernste Sorge dafür tragen wolle, dass sie alsbald die echte Gesangsweise erlernen und eine gründliche Ausbildung erhalten würden. Carl befolgte diesen Rat. „Misit a latere suo duos ingeniosissimos clericos“. Beide kehrten wohl unterrichtet zurück, und behielt er den einen nun selbst in seiner Nähe, während der andere, auf die Bitte Drogo's, seines natürlichen Sohnes, welcher Bischof in Metz war, dorthin beordert wurde. Nun lernten alle fränkischen Sänger die römische Notation (die heute französische, „Nota francisca“, heisst), mit der Ausnahme, dass die Franken die Tremulas und Vinculas, die gebundenen und getrennten Noten im Gesange, nicht recht herausbrachten und die halben Töne des b-moll bei der Härte ihrer stimmlichen Werkzeuge sozusagen nur herstammeln konnten. Die beste Meisterschaft des Gesanges verblieb übrigens stets der Schule zu Metz, und so hoch der Gesang zu Rom den Gesang von Metz übertraf, so weit ging dieser dem fränkischen vor. Die „cantilena Metenses“ galten für die trefflichsten, wie denn das deutsche „Mette“ (übrigens auch von „Matutinem“ abgeleitet) beweist, wie weit ihr Einfluss reichte.

Es erscheint unglaublich, dass solche Entstellung der kirchlichen Melodien erfolgen konnte, da doch sorgfältige Copien des im S. Petersdome in Rom an eiserner Kette und in einem festen Schreine verwahrten Originalantiphonars S. Gregors allen nach Frankreich beorderten Gesanglehrern mitgegeben worden waren, die ja hinwiederum wohl auch nur in genauen Abschriften von ihnen weiter verbreitet wurden. Aber hier zeigte sich eben die grosse Mangelhaftigkeit und Unsicherheit der Neumenschrift, die eine präcise Angabe der Melodien fast unmöglich machte, bei dem verwirrenden Reichtum an Formen und Namen ausserordentlich schwer zu erlernen und zu entziffern war und in der Regel das Resultat lieferte, dass, wo nach ihr an verschiedenen Orten der Gesang gelehrt ward, die Gesänge jedesmal mit andern Wendungen und grossen Abweichungen

vom Original eingeprägt wurden.*) Nur in der von Gregor gegründeten Singschule in Rom scheint sich die echte Singweise stets erhalten zu haben, aber damit ist noch nicht gesagt, dass nicht selbst die aus ihr hervorgegangenen Sänger, wenn ihr Gedächtnis nachliess und sie sich ausgearteten Lesarten täglich gegenübersahen, allmälig auch auf Irrwege gerieten.

In diese Zeit fällt eine andere Erzählung, die uns der S. Galler Mönch Ekkehard IV., der Aeltere, mitteilt. Auf Ersuchen des Königs, der die Notwendigkeit erkannte, immer auf's neue zur Quelle des reinen Gesanges zurückzukehren, überwies ihm der Papst auch gelegentlich seiner 786 unternommenen Romfahrt wieder zwei Sänger, da Theodor und Benedict gestorben waren.**) Beide zur Uebersiedlung nach Frankreich designirten Mönche, Petrus und Romanus, ihrer Aufgabe, wie der freien Künste wohl kundig, sollten nach Metz

*) Durch die Neumen, deren Erlernung in der Regel ein 10–15jähriges Studium erforderte, konnte man wohl das Steigen und Fallen der Stimme ausdrücken, aber sonst vermochte sie dem Gedächtnisse, dem trotz ihr alle Melodien einzuprägen waren, in zweifelhaften Fällen höchstens nur nachzuhelfen. Hucbald, der grosse Tonlehrer des 9. Jahrhunderts, sagt von dieser unsichern Tonschrift: „Das erste Zeichen kannst du leicht intoniren, wie willst du aber das zweite danebenstehende, tiefere mit ihm verbinden? Du vermagst nicht zu erkennen, ob es um eine, zwei oder drei Stufen fallen soll, wenn du es vorher nicht von jemandem singen hörtest." Und der spätere Guido von Arezzo spottet über die Unvollkommenheit der Neumen, indem er sagt: „Die Sänger lernen und werden nie fertig, und kaum stimmt je einer mit dem andern, nicht der Meister mit dem Schüler, nicht dieser mit dem Mitschüler." Und sein Commentator J. Cottonius schildert humoristisch eine Zankscene zwischen einigen Sängern, von denen jeder behauptet, Recht zu haben, obwohl jeder verschieden singt: „Sagt einer, so hat mich Meister Trudo gelehrt, so wendet der zweite ein: so lernte ich es vom Meister Albinus, und der dritte schreit: Meister Salomo singt ganz anders. Wo einer die kleine Terz oder die Quarte singt, lässt der andere die grosse Terz oder die Quinte hören. Wunderselten stimmen auch nur drei überein, weil sich jeder auf seine Lehrer beruft und es so viele Singmanieren als Singmeister gibt." Diesen Zuständen gegenüber war allerdings die Erfindung einer verbesserten Tonschrift durch Guido ein ungeheurer Fortschritt und eine Erlösung aus trostlosen Verhältnissen.

**) Es ist sehr leicht möglich, dass hier eine Irrung vorliegt, und Theodor und Petrus mit Benedict und Romanus identisch sind. Ueberhaupt sind viele der mitgeteilten Mönchshistorien mit Vorsicht aufzunehmen, so namentlich die von der wiederholten Sendung von zwölf Sängern.

gehen, um der dortigen Domschule zu ihrem alten Ansehen wieder zu verhelfen. Als sie nun vom Comersee ab, von dem gegen die Luft Roms so sehr verschiedenen rauhen Klima empfindlich zu leiden hatten, erkrankte Romanus am Fieber, so dass er sich kaum noch bis zum Kloster S. Gallen fortzuschleppen vermochte. Von den zwei mitgegebenen Antiphonaren behielt er eines zurück, trotz der Einwendungen seines Gefährten, der nun seine Reise allein fortsetzen musste, auch glücklich an seinen Bestimmungsort gelangte und dort die unter der Bezeichnung: „Sequenzen von Metz“ bekannt gewordenen Jubelgesänge verfasst haben soll. Kaiser Carl, von dem Vorgefallenen in Kenntnis gesetzt, sandte sofort einen Eilboten nach S. Gallen, der dem mittlerweile durch Gottes Hilfe wieder genesenen Romanus befahl, daselbst zu bleiben und den Brüdern, zum Danke für die bei ihnen genossene Gastfreundschaft und Pflege, den echten römischen Gesang zu lehren, was dieser auch sehr gerne that. Der König aber schrieb an die Mönche: „Vierfach habt ihr euch an mir, ihr frommen Männer, göttlichen Lohn verdient: er war fremd, ihr habt mich in seiner Person beherbergt; er war krank, ihr habt ihn besucht; er hungerte, ihr gabt mir in ihm zu essen; ihr gabt ihm zu trinken.“ — Romanus aber gedachte S. Gallen eine Ehre zu, wie sie nur Rom genoss, allwo das in ein Kästchen gelegte authentische Antiphonar an einem Orte, an welchem jedermann Einsicht davon nehmen konnte, und der „Centarium“ hiess, aufbewahrt wurde. Er veranstaltete eine ähnliche Hinterlegung des von ihm mitgebrachten Melodienbuchs am Apostelaltare der Klosterkirche, und so oft über eine Singweise ein Zweifel entstand, konnte man, wie in einen Spiegel, Einblick in das Buch nehmen und jeden Fehler verbessern.

Die von Petrus nach Metz mitgenommene Copie ging, wie auch das Original, das seiner Zeit in Rom so sorgsam aufbewahrt wurde, im Zeitenlaufe verloren; aber die von Romanus nach S. Gallen gebrachte (oder doch eine sehr alte, mindestens in's 10. Jahrhundert zurückzudatirende) Copie wurde, als wertvollster Schatz der dortigen Klosterbibliothek, auf unsere Tage gerettet.*)

*) Ein Facsimile dieses höchst interessanten Manuscriptes wurde von dem Jesuiten L. Lambillotte (Antiphonaire de Saint Grégoire) 1851 in Paris veröffentlicht.

In Folge der Bemühungen des Romanus entstand in S. Gallen eine weithin segensreich wirkende Gesangschule, in der nicht nur die Gregorianische Gesangsweise rein und unverändert sich erhielt, sondern aus der auch höchstbedeutende Männer hervorgingen, welche durch ihr ferneres Wirken und die von ihnen angebahnten musikalischen Fortschritte für die Entwicklung des kirchlichen Gesanges von grösster Wichtigkeit wurden.

Kaiser Carl, der gewaltige Herrscher und glückliche Eroberer, war ebenso ein grosser Förderer aller wissenschaftlichen Bestrebungen und allen Gelehrten wolgesinnt, als ein leidenschaftlicher Musikfreund. Mit den hervorragendsten Geistern seiner Zeit in anregenden und belehrenden Verkehr treten, sie an seinem Hofe um sich versammeln, ihre Bemühungen durch hochherzige Teilnahme unterstützen zu können, gewährte ihm freudige Befriedigung. Allerdings war er zu sehr Dilettant und zu sehr Politiker, um in seinen Neigungen nicht einseitig zu erscheinen; aber wer vermöchte ihm deswegen einen Vorwurf zu machen? Er erkannte sehr wohl, dass ein Band gleichartiger Religionsgebräuche, gleichartiger Gebete und Melodien, ebenso wie gleicher Grundgesetze, zugleich ein Band war, das weite von ihm beherrschte Reich zu einigen und zu festigen.

Daher die peinliche Strenge, mit der er stets darauf hielt, dass der römische Ritus allerwärts eingeführt und genau beachtet wurde, und dass alle Geistliche singen und zwar richtig singen lernten. Er wollte keinen Priester anstellen, der der Gregorianischen Liturgie nicht mächtig war (obwol er andrerseits auch zugab, dass ein Bischof sich in erster Linie um die sittliche Führung der Geistlichen und dann erst um ihre Gesangsbefähigung kümmern solle), und auf seinen vielen Reisen ging er immer zuerst in die Kirchen, um sich zu überzeugen, ob auch überall die rechte Gesangsweise gebraucht würde. Um in seinem Urteile sicher zu sein, liess er sich stets von einem, in seiner Capelle angestellten und mit Gunst überhäuften Verwandten, der ein sehr geschickter Sänger war, begleiten und beraten. Nie versäumte er, dem Gottesdienste beizuwohnen, wenn dieser das „Alleluja“ sang.*)

*) Carl war regelmässig morgens, abends und nachts und zur Zeit des Opfers in der Kirche anwesend und liess sich durch keine Sorgen und Geschäfte

An der Hofschule, der Palatina, lehrte der Lector Sulpicius die Knaben nach sichern Accenten mit lieblicher Stimme singen und der Tonkunst Numerus, Rhythmus und Füsse.*) Carl selbst wohnte diesen Uebungen gerne und oft bei und leitete sie wol auch persönlich mit einem Stäbchen, womit er dem winkte, der sich vor andern hören lassen sollte.

Wie hier, in der Palatina, liebte Carl es auch, im Presbyterium der Klöster an den Gesangsübungen der Cleriker Teil zu nehmen. Als die vom byzantinischen Kaiser Nikephorus (802—811) an ihn geschickte Gesandtschaft ihre Matutine (Frühmette) im Aachener Dome sang, schlich er sich heimlich ein, sie zu behorchen. Ihr Gesang entzückte ihn, wie nie ein anderer, und er war so begierig, den Inhalt der gesungenen Worte zu erfahren, dass er seinen Geistlichen

der Regierung davon abhalten, seinen religiösen Verpflichtungen zu genügen. Stets musste die Geistlichkeit für den Gottesdienst Alles wohl vorbereitet haben und ihn am Portale oder am Altare erwarten. Er nahm immer unter den Clerikern seinen Platz und bezeichnete dann den Vorsänger, der die Lection zu singen hatte, gab ihm auch „durch ein Geräusch der Kehle", wie Eginhard sagt, das Zeichen zum Aufhören. Von seiner Sorgfalt für den kirchlichen Gesang zeugt folgender Vorfall. Am Vorabend eines Martinstages hatte er einst einem hohen Geistlichen ein Bistum verliehen. Dieser, hoch erfreut darüber, lud alle seine Freunde zu einem heitern, sich tief in die Nacht hineinziehenden Mahle; aber darob versäumte der fromme Mann leider die Matutine, in der er das Responsorium: „Domine, si adhuc populo tuo" singen sollte. Als man an die Stelle kam, wo dieser Gesang einzutreten hatte, entstand eine peinliche Stille, bis endlich ein Geistlicher von niederer Herkunft und bisher unbeachtet, vortrat und das Responsorium tadellos sang. Carl, erzürnt über diese Störung der heiligen Handlung und die Nachlässigkeit des neuernannten Bischofs, hielt dafür, dass ein Mann, der nicht die Kraft besass, seiner Pflicht seine Vergnügungen zu opfern, sich auch für ein so wichtiges Amt nicht eigne. Er widerrief sofort die gegebene Anordnung und setzte denjenigen, der den Fehler des Abwesenden verbessert hatte, an seine Stelle. In allen von ihm gegründeten Schulen wollte er, wie aus dem ersten Buche der Capitularien ersichtlich, der Musikpflege hervorragende Bedeutung gesichert wissen: „Carolus siquidem constituit in singulis monasteriis et episcopiis scholas esse, ubi ingenuorum et servorum filii grammaticam, musicam et arithmeticam docerentur."

*) Sulpiz führt als Leiter die Schar der unschuldigen Kleinen,
Dass er sie leite und lehre, den rechten Accent zu beachten;
Ein Idithun, unterweist er im heilgen Gesange die Knaben,
Und dass sie singen zumal mit klangvoller Stimme die Töne;
Rhythmus und Tact und des Sanges Gefüg, sie erlernen von ihm es.

verbot, etwas zu geniessen, bevor sie ihm nicht die griechischen Texte ins Lateinische übersetzt hatten. Dass diese musikalische Liebhaberei den frommen Chronisten seiner und der nächstkommenden Zeit stete Veranlassung zum Fabuliren bot, darf nicht überraschen. Wie man ihn (wol irrtümlich) als Dichter und Componist der Hymne: „Veni, creator spiritus", (Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist) nennt, so lässt ihn Aurelius Reomensis auch für jene Antiphonen, die sich in keinen der Kirchentöne einreihen lassen, vier neue Tonarten erfinden und weil die Griechen es auf acht Scalen gebracht, wollte er deren zwölf erreichen.

Man sollte glauben, einem so mächtigen und, wo es galt, auch so sehr energischen, ja gewaltthätigen, in seinen Bemühungen zugleich vom Papste eifrigst unterstützten Fürsten hätte es zuletzt gelingen müssen, die Einführung der Gregorianischen Liturgie anstandslos durchzusetzen. Dem war aber nicht so; es ging ihm damit im Grunde wenig besser, wie seinem Vater Pippin. Ueberraschen wird dies nicht, wenn man bedenkt, dass es in Rom selbst noch eine Kirche gab, die hartnäckig an dem von ihr von Alters her eingeführten Rituale festhielt. Ursprünglich waren in Italien, wie es zwei in Ansehen und Einfluss rivalisirende Bischöfe, die von Rom und Mailand, gab, auch zweierlei Liturgien, die Römische oder Gelasianische und die Mailändische oder Ambrosianische, im Gebrauche. Letztere soll den Apostel Barnabas zum Verfasser haben, vom Bischof Mirocletus eingeführt, von Ambrosius erweitert, unter Gregor I. und Hadrian I. durch Wunder bestätigt worden sein.*) An diesen frommen Fabeln ist nur das richtig, dass Mailand eine besondere, dem heiligen Ambrosius zugeschriebene Liturgie besass. Trotzdem nun Carl d. Gr. nach Besiegung der Longobarden (774) alle Ambrosianischen Messbücher vernichten liess,**) also authentische Urkunden dieser Gesangsweise sich auf uns fast nicht

*) Dies geschah vornehmlich, als Bischof Eugenius von Mailand nach Rom reiste, um Kaiser und Papst zu beschwichtigen und ihnen ihre Voreingenommenheit gegen die Ambrosianische Liturgie zu benehmen. Wirklich war daraufhin den Mailändern der Gebrauch einer besonderen Liturgie momentan gestattet.

**) Nur ein Ambrosianisches Gesangbuch soll damals der Vernichtung entgangen sein.

vererbten, hat sich doch in der Mailändischen Kirche bis zur Stunde ein von der Gregorianischen Liturgie abweichender Ritus erhalten, den nach vielen nutzlosen Bemühungen der Päpste, ihn zu beseitigen, und nach langen Streitigkeiten und grossem gegebenen Aergernis, Alexander VI. durch eine besondere Bulle, 1497, endlich sanctionirte.

In einigen Kirchen Spaniens ist die mozarabische, aus den Zeiten, da Christen und Araber noch zusammenlebten, stammende und durch das Concil von Toledo, 633, bestätigte, in Frankreich die gallicanische, in Venedig eine dem Apostel Jacobus zugeschriebene Liturgie noch im Gebrauche.

In Rom, wo schon Papst Sylvester I. (318—35) eine kirchliche Singschule gegründet haben soll, ward zuerst eine auf Leo I. (440—61) und Gelasius I. (492—96) zurückgeführte Liturgie benutzt. Diese soll von Gregor I. (590—604) vollständig umgearbeitet und mit Tonzeichen versehen worden sein. Die wachsende Macht des Papsttums erkannte, ebenso wie die weltlichen Machthaber, in der Gleichartigkeit der kirchlichen Gesangsweise aller christlichen Gemeinden ein wichtiges Mittel, ihren Einfluss allerwärts zu festigen. An der Vervollkommnung und Ausbildung des Gregorianischen Messcanons wurde daher in Rom unablässig gearbeitet (wie noch dessen spätere Ausgaben von 1570, 1604 und 1634 beweisen), und es gelang denn auch, endlich ein Sammelwerk herzustellen, das als eine Meisterschöpfung ersten Ranges, ja in der That als ein ewiges Werk bezeichnet werden kann. Wenn auch da und dort abweichende Gesänge gebräuchlich blieben, so sind das doch nur sehr geringe Ausnahmen. Die Gregorianische Liturgie hat zuletzt den Sieg davon getragen, denn die ganze katholische Christenheit bedient sich ihrer. Hatte Kaiser Carl mit der Starrköpfigkeit des französischen Clerus vielfach zu kämpfen, so hatte er doch auch die Genugthuung, dass seinen Wünschen mancher Prälat diensteifrig entgegenkam, so die Bischöfe von Orleans, Sens, Toul, Dijon, Cambrai, Paris u. s. w. Erzbischof Leidrad von Lyon, der eine Singschule gegründet hatte, welche sogar die berühmte Metzer lange überdauerte, denn sie bestand unter dem Namen: „Manécanterie“ (aus den Wörtern mane und cantare zusammengesetzt) noch im Jahre 1776, durfte sich rühmen, dass aus ihr Sänger hervorgegangen waren, die

andere wieder zu unterrichten vermochten.*) Auch die zweite byzantinische Gesandtschaft, von der oben bereits die Rede war, überbrachte unter anderm dem Kaiser zwei Orgeln, von denen ein gleichzeitiger Schriftsteller sagt, dass sie, wenn die Luft mit Hilfe eherner Behälter und aus Stierhäuten zusammengesetzter Blasbälge wie durch Zauber in klangvolle Pfeifen getrieben wurde, ebenso das Geräusch des Donners, wie den Ton der Leier und der Cymbel nachzuahmen vermochten.**) Dieser poetische Erguss ist, im Hinblick auf den jedenfalls noch höchst mangelhaften Bau dieser Instrumente, ebenso vorsichtig aufzunehmen, wie Eginhard's Nachricht von einem neunjährigen Wunderkinde, das sich zu seiner Zeit einen Ruf als Orgelspieler erworben haben soll. Nachweisbar hatten diese ersten Orgeln nur wenige Tasten, die mit den Fäusten geschlagen werden mussten und deren Tractament volle Manneskraft erforderte. Uebrigens erzählt man weiter, dass sich die Handwerker Carls die neuen Instrumente sehr genau ansahen und, ohne weiter davon zu sprechen, sie sehr geschickt nachahmten. Wir lassen, um das Bild Carls, des begeisterten Musikfreundes, zu vervollständigen, hier noch eine Schilderung seines Besuches der Stadt Amiens folgen. „Eines Tages, im Jahre 810, befand sich dieser Ort in grosser Aufregung; alle Strassen waren voll Geräusch und Bewegung, denn soeben war der gewaltige Carolus eingezogen und hatte sich, seiner Gewohnheit gemäss, sofort zur Cathedrale verfügt. Die Capelle derselben war leider nicht im besten Stande, der Choral wurde hier oft sehr verworren und unordentlich gesungen. An diesem Tage aber hatten die Choristen in Anbetracht der bevorstehenden hohen Festlichkeit, eine Art Probe gehalten und der Organist (?!) sich geübt, sie würdig

*) In der Zeit Carls d. Gr. und seines Nachfolgers wurden viele Schulen, die sich alle die Pflege des Gesanges ganz besonders angelegen sein liessen, gegründet; allerdings waren dies keine Bildungsanstalten für das Volk und nicht dazu bestimmt, dasselbe aus seiner Barbarei zu lösen, sondern nur Schulen für Adelige und Geistliche; immerhin aber wirkten sie auch auf weitere Kreise hinaus segensreich. Neben den bereits genannten Schulen in Frankreich entstanden, ausser in Fulda und S. Gallen, berühmte Klosterschulen in Mainz, auf der Insel Reichenau, in Hersfeld, Corvey, Trier, Eichstädt, Regensburg, Würzburg, Hirschau, Cöln u. s. w.

**) „Rugitu quidem, tonitrui boatum, garulitatem lirae vel cymbali dulcedine coequabat."

unterstützen zu können. Die Cathedrale war überfüllt. Der greise Kaiser nahm unter einem Thronhimmel von kostbaren Stoffen Platz, sein Gefolge füllte den Chorraum. Wie überallhin, so begleiteten ihn auch nach Amiens die Sänger seiner Capelle; sie sangen auch jetzt die Hymnen mit seltener Vollkommenheit. Da plötzlich vereinigte ein fremder ungeschickter Cleriker, ein fahrender, d. i. ein von Ort zu Ort ziehender, seine Stimme mit denen der kaiserlichen Choristen. Der arme Mann, ganz unbekannt mit den in dieser Capelle für den Choralvortrag üblichen Nüancen und zu spät merkend, dass er von dem, was gesungen wurde, nichts verstand, schwieg plötzlich ängstlich und verblüfft. Der Chormeister gewahrte sein Schweigen und liess seinen Blick strenge auf ihm haften. Schon hob er den Tactstock, um ihn zornig auf das Haupt des Unglücklichen fallen zu lassen, wenn er nicht sogleich wieder in den Gesang mit einstimmen würde. Da, in grösster Verlegenheit und Angst griff dieser zu einem Mittel, das schon von Vielen in ähnlichem Falle mit Erfolg angewendet worden war. Er bewegte nämlich den Kopf hin und her, sperrte den Mund möglichst weit auf und ahmte die Gesten der übrigen Sänger genau nach, ohne jedoch einen Ton von sich zu geben. Seine Collegen, die Verstellung alsbald durchschauend, vermochten nur mit Anstrengung ihren Ernst zu behaupten. Carl beobachtete das alles von seinem Sitze aus, liess aber ruhig die Ceremonie vorübergehen, ohne einzuschreiten; dann jedoch rief er den Eindringling herbei. Die Choristen, die seine Strenge in solchen Dingen kannten, zitterten für ihn; aber heute hatte S. Majestät ihren guten Tag. Mitleidig und gütig sagte er zu dem Erschrockenen: „Wackerer Sänger, ich danke dir für deinen Gesang und deine Mühe!“ und befahl, damit er seine Not lindern könne, ihm ein vollwichtiges Pfund Silber auszubezahlen.

Kampfesmüde und lebenssatt zog sich der grosse Kaiser am Ende seiner Laufbahn nach Aachen zurück, dessen warme Quellen seinem alten Körper wohlthaten. Er beabsichtigte die Regierung ganz niederzulegen und verfasste in dieser gedrückten Stimmung, 812, jenes unerklärliche und unzurechtfertigende Testament, das weder dem Hochsinne des sonst so einsichtsvollen Fürsten, noch der Liebe und den Empfindungen entsprach, welche ein Vater für seine Kinder

hegen soll. Sein ganzes Vermögen teilte er in drei Teile, wovon er zwei an die 21 Bistümer seines Reiches verschenkte, den dritten nur zum vierten Teile seinen Kindern zuwandte, während der Rest nochmals der Kirche überwiesen wurde. Carolus magnus starb nach 47jähriger Regierung, 70 Jahre alt, 28. Juni 814. Sein nun verwaistes Volk gab noch im Todesjahre des Kaisers dem Schmerz, den die ganze Christenheit beim Sterben des mächtigen Fürsten empfand, in einem erschütternden Klagegesange Ausdruck, der sich in Text und Melodie bis auf unsere Tage erhalten hat. Das in lateinischer Sprache verfasste Lied (A solis ortu usque ad occidua) eigneten sich Franken und Germanen gleicherweise an.

In seinem Grossvater Carl Martell, seinem Vater Pippin und ihm scheint sich die Kraft seines Geschlechtes erschöpft zu haben. Mit seinem Hingange schwanden Ruhm, Ehre und Glück von seinem Hause. Von dem Augenblicke an, da der einzige seiner ihn überlebenden Söhne (Pippin, König von Italien war 810, Karl 811 gestorben), Ludwig I., der Fromme genannt, zur Regierung gelangt war, ging es raschem Untergange entgegen, löste sich das ungeheure Reich, das selbst seine Riesenkraft nur mühsam zusammenzuhalten vermochte, in viele Teile wieder auf. 271 Jahre hatte die Herrschaft der Merovinger gedauert, die der Carolinger erreichte, bis sie in ihren letzten Gliedern jammervoll erlosch, nur 235 Jahre.

Es ist immer ein Ehrentitel schlimmster Art, denn er ist meist gleichbedeutend mit Schwäche und übel angebrachter Nachgiebigkeit gegen die Kirche, wenn die Geschichte einen Herrscher „den Frommen“ nennt. Gewiss war Carl ein frommer Fürst, der sich auch in seinen politischen Massregeln vielfach durch religiöse Beweggründe bestimmen liess, aber im Regiment wusste er sich stets Selbständigkeit zu bewahren. Er war dem Clerus wohlgesinnt, jedoch nicht sein Diener, am wenigsten der des Papstes, obwohl er dessen Freund und Beschützer war. Er, dem das Höchste nicht für unerreichbar, das Kleinste nicht zu gering erschien, der durchdringende Verstandesschärfe mit unbeugsamer Willenskraft verband, wusste jeden Eingriff in seine kaiserlichen Rechte ernst und energisch zurückzuweisen. Ludwig, dem es persönlich an

Mut und Tapferkeit, an Hochsinn und Wissen durchaus nicht gebrach, der aber durch jugendliche Ausschweifungen, wie man sagt, sich zu sehr erschöpft hatte, ahmte leider nur zu bald und zu auffällig das schlimme Beispiel des Merovingers Sigebert III. nach, indem er sich völlig dem Studium der heiligen Schriften widmete und den Psalmengesang zu seiner Lieblingsbeschäftigung machte; ja er überbot es noch, als er sich zu einer schmachvollen, sein kaiserliches Ansehn tödlich schädigenden Kirchenbusse (Soissons, Oct. 833) verstand. Vom frühen Morgen an konnte er in seiner Capelle, mit dem Antlitz zur Erde geneigt, knieend liegen und mit Inbrunst, besonders seit ihn Gewissensbisse, ob der an seinen nächsten Verwandten verschuldeten Frevel, schwer peinigten, oft mit Thränen zu Gott beten; dann mischte er seine Stimme mit denen seiner Geistlichen und spornte ihren Eifer in den verschiedenen Stunden des Gottesdienstes durch den seinen. Seiner unüberlegten Freigebigkeit gegen den Clerus wegen nennen ihn die Franzosen nicht den frommen, sondern „le Débonaire“ (den Verschwender).

Baudry (Baldrich), Herzog von Friaul, brachte aus Venedig einen Priester griechischer Abstammung, Namens Georg, an Ludwigs Hof, der in der Kunst, Orgeln zu bauen, erfahren war. Der Kaiser gab seinem Schatzmeister Thankolf (Adulfus, quaestorem palatinum) sofort den Auftrag, denselben mit allem zu versehen, was er zur Anfertigung seiner Instrumente bedürfe, sowie den ihm ausgesetzten Gehalt pünktlich auszubezahlen. Eine von Georg erbaute Orgel wurde (822) in der Kirche von Aachen aufgestellt und zweifellos war es dies Instrument und nicht das unter Pippin nach Frankreich gekommene, von dem der gelehrte Reichenauer Abt Walafried Strabo, d. i. der Schielende, (Schüler von Rabanus Maurus in Fulda, st. 849), erzählt, dass es solche harmonische Kraft besessen habe, dass eine Frau, die es spielen hörte, in Folge der dadurch in ihr hervorgerufenen Entzückungen, das Leben verlor.*) Derselbe

*) Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Coepit, ut una suis decedens sensibus ipsam
Foemina perdiderit, vocum dulcedine, vitam.

*Seit 860 erscheinen viele Kirchen schon im Besitze von Orgeln. Ende des 9. Jahrhunderts wurden bereits Deutsche nach Italien berufen, um dort Orgeln

Schriftsteller berichtet auch, dass Ludwigs zweite Gemalin, Judith, die Tochter des Grafen Welf von Baiern, die, obwol sie ihren frommen Gemal treulos betrog und ihn dem Gespötte der Welt preisgab, dennoch solche Gewalt über ihn übte, dass sie des schwachen Fürsten Entschliessungen in unheilvollster Weise zu beeinflussen vermochte, es verstanden habe, die Orgel zu spielen.

Es ist begreiflich, dass der Kaiser bei seiner grossen Vorliebe für religiöse Uebungen und kirchliche Musik nicht ermangelte, die grösste Aufmerksamkeit auf die reiche und prächtige Ausgestaltung aller Ceremonien des Cultus zu richten. Auf seinen Befehl reiste Amalarius, ein gelehrter Benedictiner und Schüler Alcuins, wegen seiner in der Schule zu Metz leidenschaftlich betriebenen Musikstudien „Symphosius" genannt, nach Rom, um von dort eine neue Copie des Gregorianischen Antiphonars zu holen. Leider hatte Papst Gregor IV. (827–44) die einzige, ihm noch gebliebene, dem Abte Wala von Corvey (st. 835), einem nahen Verwandten des Kaisers, zum Geschenke gemacht. Amalarius begab sich also in diese Abtei, und nachdem er seine Melodienbücher mit den dortigen verglichen, schrieb er sein Werk: „De divinis, seu ecclesiae officiis", das im cap. 3: „de choro cantorum," im cap. 4: „de vestimenta cantorum", im cap. 14: „de officio lectoris et cantoris," behandelt, und in seinem Anhang: „de ordine Antiphonarii", den römischen mit dem gallicanischen Ritus zu verschmelzen bemüht ist. Er wurde Director der Palastschule, dann Abt von Hornbach bei Zweibrücken, später Chorbischof von Lyon und starb als Bischof von Trier um 840. Der sehr gelehrte, aus Spanien stammende Coadjutor des Erzbischofs Leidrad von Lyon (und nachdem dieser sich in ein Kloster zurückgezogen hatte, dessen Nachfolger) Agobardus, ein hitziger und eifriger Kampfhahn, verfasste gegen dieses Buch drei Streitschriften: „De divina Psalmodia", „Tractatus de correctione Antiphonarii" und „Liber adversus Amalarium", in denen er dem Amalarius

---

zu erbauen. So erbat sich Papst Johann VIII. (872—882) vom Bischof Hanno von Freising eine Orgel bester Art und einen Künstler, der sie zu spielen und ähnliche Instrumente zu verfertigen vermochte. Papst Sylvester II. (999—1003) soll sich um die Vervollkommnung der Orgeln verdient gemacht haben.

hart zu Leibe rückt. Agobard starb 840 zu Saintonge. In diese Zeit fällt auch die Bemühung Heliascars, Ludwigs Kanzler, das römische Antiphonar zum Gebrauche in französischen Kirchen einzurichten.

Den bedeutendsten Kirchendichtern der vorangegangenen Periode reiht sich der Bischof Theodulph von Orleans an (st. 821), von gothischer Abkunft, früher Abt des Benedictinerklosters in Florenz. An seine zu ausgezeichnetem Ansehen gelangte Hymne „Gloria, laus et honor“, die noch heute in der katholischen Kirche als Wechselgesang bei der Palmenprocession am Palmsonntage gesungen wird, knüpft sich eine allgemein verbreitete, jedoch jeden historischen Grundes ermangelnde Sage. Darnach soll er sie während seiner Gefangenschaft im Kloster zu Angers verfasst haben, wohin ihn Kaiser Ludwig verwiesen hatte, weil er beschuldigt war, an der Empörung seines Neffen, des König Berengars von Italien, beteiligt gewesen zu sein.*) Als nun am Palmsonntag die Procession, der auch der Kaiser beiwohnte, an seinem Gefängnisse vorüberzog, sang er sie bei geöffnetem Fenster mit lauter Stimme und versöhnte sich dadurch seinem Herrn wieder, dem die Dichtung und die Melodie sehr gefallen hatte.

Ludwigs jüngstem Sohne, dem grausamen und tückischen Carl III., dem Kahlen, der seine Neffen, des Königs Pippin I. von Aquitanien Söhne, und seinen Grossneffen, den Enkel König Lothars, so schändlich und herzlos behandelte,**) wird

*) Die erste von Ludwig, 817, vorgenommene Teilung seines Reiches unter die drei Söhne der Kaiserin Irmengard reizte den Sohn seines, 810 verstorbenen Bruders Pippin, den jungen Berengar (Bernhard), König von Italien, der sich durch dieselbe benachteiligt glaubte, zur Empörung, worauf ihn der fromme Kaiser, 818, nach Chalons zu locken wusste und dort grausam-treulos blenden liess, was den nach drei Tagen erfolgten Tod des Unglücklichen veranlasste.

**) Pippin I., König von Aquitanien (st. 838), Carls Bruder, hinterliess zwei Söhne, Pippin II. und Carl, welche ihr Oheim, nachdem er sie aus ihrem Erbe verdrängt hatte, zwang, sich in Klöster zurückzuziehen. Der erste starb nach vergeblichen Versuchen, seine Herrschaft wieder zurückzugewinnen, 864; der zweite als Erzbischof von Mainz 863. — Carls ältester Bruder Lothar, (st. 855), hinterliess drei Söhne, deren mittlerer, Lothar II., König von Lothringen und Burgund (st. 869), nur einen Nachkommen, Hugo, hatte, den Carl blenden liess, und der erst nach langen Leiden als Mönch im Kloster Prüm, 885, starb. Man sieht, das entartete Geschlecht der Carolinger steht mit den Merovingern, was grässliche Familienereignisse betrifft, ziemlich auf einer Stufe.

nachgerühmt, dass er ein gutes musikalisches Verständnis, das ihn sogar zum Componiren befähigt haben soll, hatte. Seine Mutter Judith hatte ja auch musikalisches Geschick besessen. Zu Ende seiner Regierung (817) liess er zu Compiègne eine prächtige, mit dem reichsten Schmucke, den kostbarsten Gefässen und vielen Reliquien ausgestattete Kirche erbauen. Erst unter den Schutz der Mutter Gottes gestellt, ward sie, nachdem die Gebeine des heiligen Cornelius dahin gebracht waren, mit Ermächtigung Papst Johanns VIII. diesem Heiligen geweiht. Auch die Reliquien des heiligen Cyprian und das Schweisstuch Christi wurden dort aufbewahrt. Der Kaiser stellte 100 Geistliche an ihr an, die den Gottesdienst nach den Gregorianischen Vorschriften versehen sollten und als in feierlicher Procession das Schweisstuch dahin gebracht wurde, sah man ihn im Zuge inmitten der Bischöfe und soll er für dieses Fest selbst eine Messe(?) und ein Responsorium verfasst haben. Man schreibt ihm auch die Hymne: „O quam admirabilis" zu.*)

Das Geschlecht Carls d. Gr. erscheint bereits in seinem Urenkel, Carl III., dem Dicken, einem Zerrbild von Schwäche, gedemütigt von seinen Feinden, bedeckt mit heimlicher und öffentlicher Schande, völlig degenerirt. Er war epileptisch und oft von so heftigem Kopfweh gequält, dass sein Zustand dann in Wahnsinn ausartete. Während seiner Anwesenheit in Bodman bei Constanz, wieder von einem furchtbaren Krankheitsanfall heimgesucht, fasste er den Entschluss, sich einen Schnitt ins Haupt machen zu lassen. Wie seine Vorfahren liebte er die Tonkunst und erfreute er sich am Psalmengesange. Nach der unseligen Capitulation von Montmartre und dem verhängnisvollen Reichstag zu Tribur von all den Seinen schmählich verlassen, bewies ihm nur einer seiner ehemaligen Capellsänger, jetzt Erzbischof von Maynz, Liutbert, treue Anteilnahme. Der Bastard seines Bruders Carlmann, Arnulph, Herzog von Kärnthen, der ihn

*) Carl, zuerst mit der Tochter eines Grafen von Orleans verheiratet, nahm in zweiter Ehe Richilde, die Tochter eines Grafen aus dem Ardenner Walde, zur Frau, mit der er früher schon in intimen Beziehungen gestanden hatte. Diese soll wieder mit ihrem eigenen Bruder verdächtige Vertraulichkeit unterhalten haben und der Kaiser durch ihn mit Gift aus dem Wege geräumt worden sein.

gestürzt hatte, überwies ihm zu seinem Unterhalte einige Güter in Schwaben. Schon zwei Monate nach seiner Absetzung starb er, 13. Jan. 888. zu Neidlingen a.d.Donau (man sagt, sein Neffe habe ihn erdrosseln lassen) und ward in Reichenau begraben.

In einem Manuscripte aus dem 10. Jahrhundert, einst im Besitze der Abtei Moissac (Dep. Tarn-Garonne), später in der Bibliothek des Comthurs de Rossi in Rom, befindet sich ein zur Krönung des Grafen Odo von Paris zum Könige von Frankreich componirter Gesang: „Odo princeps altissime."

Zur Zeit Ludwigs IV. hatte sich Graf Fulko II., der Gute, von Anjou, der eine besondere Verehrung für den heiligen Martin hegte, nach Tours zurückgezogen und sich dort unter die Canoniker der Kirche dieses Heiligen aufnehmen lassen. Zu Ehren desselben soll er zwölf Responsorien componirt haben und bei den kirchlichen Ceremonien, denen er im Domherrngewande beiwohnte, mit vieler Anmut, so dass ihm niemand gleichkam, gelesen und gesungen haben. Als der König einst, durch Tours kommend, sich mit seinen Höflingen über ihn lustig gemacht, schrieb ihm der fromme Graf kurz und derb: „Wisset, Sire, dass ein ungelehrter König ein gekrönter Esel ist." Ludwig, nichts weniger als gelehrt, erkannte grossmütig die Richtigkeit dieses Vorwurfs und sagte zu seiner Umgebung: „Wahrlich, er hat Recht! Königen, Herzögen und Grafen geziemt Gelehrsamkeit besser, als ihren Vasallen."

Neben dem Rufe der berühmten Singschule in Metz, reichte der der S. Gallener, ihrer Nebenbuhlerin, von Meer zu Meer. Zwischen beiden Klöstern bestand, besonders seit der Sendung der Mönche Romanus und Petrus, ein eifriger, aber neidloser Wettstreit. An den gewaltigen Grenzgebirgen, die Deutschland von Italien scheiden, nach deutscher Seite zu gelegen, wurde es eine der wichtigsten, mit Fulda, Reichenau, Hirschau in regem Verkehr bleibende Culturstätte, ein Asyl der Wissenschaften und Künste, eine Leuchte in den unwirtlichen Felsenwüsten Helvetiens. Alltäglich ertönten hier in mannigfacher und genau geordneter Abwechslung die ehrwürdigen Weisen der Psalmodie, eröffnete in mitternächtiger Stunde der Feierklang des Jnvitatoriums: „Venite, exultemus Domino", den Dienst der Nachtvigilien, wechselten die breiten, klagenden Melodien der Responsorien mit dem einförmigen Vortrage der Lectionen, widerhallte in den Tempelräumen an Sonn- und

Festtagen, zum Schluss der nächtlichen Feier, die erhebende Weise des Ambrosianischen Lobgesangs. Und mit der aufsteigenden Morgenröte begannen wiederum die Gesänge des Morgenlobs, aus Psalmen und Antiphonen, Hymnen und Gebeten bestehend, und ihnen folgten in abgemessener Unterbrechung die übrigen canonischen Tagzeiten. Das Volk aber ward täglich durch den Introitusgesang zur Teilname an den heiligsten Mysterien geladen, hörte in lautloser Stille die um Erbarmen flehenden Töne des „Kyrie“, erfreute sich an den Festen an dem einst von den Engeln angestimmten Gesange des „Gloria“, lauschte beim Graduale den Sequenzenmelodien, die in hochjubelnden Wechselchören die Gottesdienste verherrlichten, und dem einfachen Recitativ des Symbolums, fühlte sich beim Sanctus hingerissen, in das Lob des Dreimalheiligen einzustimmen. Besonders erblühte die Schule, nachdem unter Abt Gozbert (816) ein glänzender Neubau des Stiftes begonnen wurde, in dessen Kirche vor der östlichen Chorapsis und in den beiden Kreuzschiffen Stühle und Pulte der Sänger nicht vergessen waren. In der Schule zu S. Gallen wirkten die aus Fulda herübergekommenen: Otfried, der nachmals als Mönch des Klosters in Weissenburg a. Rh. das Evangelienbuch in gereimten Langzeilen verdeutschte, Hartmuat (872 Abt) und Werinbracht oder Werembert (st. 884). Neben ihnen der Irländer Marcellus (Möngal) und Iso (st. 871) der Vorsteher der innern Klosterschule Sie waren die Lehrer Tuotilo's (st. 915), eines ebenso heldenhaften Recken, als vielseitigen Künstlers, denn er war geschickt im Spiele und Bau der verschiedenen Instrumente und in der Unterweisung auf denselben*) und zugleich ein trefflicher Bildschnitzer, Maler, Baumeister und Vergolder; des Dichters Notker Balbulus, d. i. der Stammelnde, aus Heiligenöwe (Heiligau), den Carolingern verwandt und von Carl dem Dicken bei seinem dreitägigen Aufenthalt in S. Gallen, 884, mit grosser Auszeichnung behandelt, denn er fand in der Unterhaltung mit ihm, dass er nur an Stimme, nicht am Geiste ein Stammler war; und des Verfassers des vielgesungenen deutschen Gallusliedes und des Gesangs: „Rex sanctorum angelorum“; Ratperts aus Zürich.

*) Tuotilo unterrichtete viele junge Edelleute auf Flöten und Saiteninstrumenten; der Abt wies ihm zu diesem Zwecke ein eigenes Lehrzimmer an.

Tuotilo wurde seiner Zeit nach Metz berufen, die dortige Kirche mit Schnitz- und Bildwerk zu zieren und von Notker erbat sich Erzbischof Ruodbert von Metz einige Hymnen zu Ehren des heiligen Erzmartyrers Stephanus. Ratpert (st. um 900) bildete ebenfalls wieder zahlreiche Schüler. Im 10. Jahrhundert wirkten an der Klosterschule, der nachmalige Abt Hartmann, ein sorgsamer Pfleger des Gregorianischen Gesangs, Notker Physicus (st. 981), der Dichter des Othmarliedes, und Notker Labeo (st. 1022), Verfasser des ältesten deutschen Buches über Musik, Lehrer des Lateinischen, Griechischen und Deutschen, der Astronomie, Mathematik und Musik.

Als Kaiser Carl der Kahle 829 das Kloster Reichenau besuchte, kamen ihm die Mönche mit reichbesetzter Instrumentalmusik entgegen, denn im Begrüssungsliede heisst es:

Ferte nabla tibiasque
Organum cum cymbalis
Flatu quidquid, ore pulsu
Arte constat musica.

Es herrschte damals unter den Geistlichen für poetische und musikalische Arbeiten ein förmlicher Wetteifer. Wer nur den Drang zum Dichten oder Componiren in sich verspürte, bethätigte ihn in einer Sequenz oder Hymne, wie dies die Gesänge des Angelsachsen Alcuin, der seit 796 als Abt der Klosterschule, in Tours vorstand (st. 804), beweisen, sowie die des Franken Rabanus Maurus, seines Schülers, 822—42 Abt in Fulda, von 847 an Erzbischof in Mainz (st. 856); des Walafried Strabo in Reichenau; des Regino, zuerst Abt zu Prüm, dann des Klosters S. Maximin in Trier (st. 915); des Radbot, Bischof von Utrecht (st. 917); des Marquardus, um 931 Mönch im Willibaldskloster zu Echternach; des Guido, Bischof von Auxerre (st. 961); des Johannes, Abt des Benedictinerklosters S. Arnulf in Metz; des Letald, Mönch im Kloster S. Menin bei Orleans; des Remigius Mediolacentis, um 978 Abt zu Trier u. s. w. Im Allgemeinen hat nach Carls d. Gr. Tode der Kirchengesang ausreichende Unterstützung und kräftige Förderung seitens seiner Nachfolger wohl nicht mehr gefunden; sie hatten ganz andere Sorgen. Doch hielt man in den Klosterschulen an der alten Weise immer mit achtungsvoller Scheu fest. Der Gregorianische Gesang bereitete den Boden, auf dem sich in den der Cultur erschlossenen

Gebieten des Abendlandes die Musik gleichartig entwickeln konnte. Es ruhte ein besonderer Segen auf ihm, denn alle Länder, die ihn frühe annahmen, wurden Pflegestätten der Tonkunst. Dennoch darf man nicht glauben, dass man immer nur mit dem Ritus der alten Melodien sich begnügt hätte und dass das Gregorianische Antiphonar nicht reiche Ausgestaltung gewann; aber dasselbe blieb doch in seiner ursprünglichen Fassung immer die Grundlage, auf der weiter gebaut wurde. Ersann man auch neue Singweisen, so trugen dieselben doch stets den Character gewohnter ritualmässiger Intonationen. Vom 9. Jahrhundert ab reducirte man den Responsorialpsalm des Graduales auf einen Vers, schnörkelte aber dafür zur Osterzeit das „Alleluja" zu langen Vocalisen aus und schaltete im Introitus und Graduale bei festlichen Gottesdiensten ganze Phrasen aus den Psalmen oder sonstige Schriftstellen ein, welche ornaturae oder farciturae (Füllungen), versus intercalares (Einschubverse), tropi (Kehrverse) oder festivae laudes und, wenn in ungebundener Rede, prosae (Prosen) genannt wurden. P. Hadrian II. (867—72) verordnete, dass nicht allein an Hauptfesten im Gloria sogenannte laudes (Einschalthymnen), sondern auch bei den Psalmen des Introitus und bei Heiligenfesten inserta cantica (eingeschobene Lobgesänge, Tropen) gesungen werden sollten. Dann fing man an, den Vocalisen des Alleluja Texte entweder in Prosa oder Versen zu unterlegen und so in die wortlosen Melismen wieder Sinn und Verstand zu bringen. So entstanden die Sequenzen, in denen Poesie und Musik in ein ganz neues Verhältnis traten. Bisher hatte sich die Musik den Worten anbequemen müssen; jetzt mussten diese sich jener fügen. Zugleich aber nahm die Musik auf, was sie bei der Poesie gelernt: Mass, Ordnung und geregelte Bewegung. Die Aehnlichkeit der Sequenzmelodien, die eigentlich dem kirchlichen Volksgesange angehörten und neben dem Ceremoniengesang eine Art Liedergesang vorstellen sollten, mit dem officiellen Ritualgesange bleibt immerhin eine sehr grosse. Wir begegnen in dieser merkwürdigen Periode auch den ersten Versuchen deutscher geistlicher Volksliederdichtung; aber die Weisen dieser Lieder halten sich noch für Jahrhunderte hinaus an die kirchlichen Vorbilder. Auf dem Gebiete dieser Neubildungen nimmt S. Gallen einen ersten Platz ein. Die Sequenzen des Notker Balbulus, wie die des Tuotilo, welch letztere eine

besondere, auf des Dichters Kunstfertigkeit auf Psalter und Rotte zurückzuführende Süssigkeit kennzeichnet, behaupten bis zum heutigen Tage im Kirchengesang eine hervorragende Stelle.

Der Periode der Carolinger gehört noch ein in der Musikgeschichte hochberühmter Name an. Sind auch die Erfolge Hucbald's nicht so bedeutend, wie die P. Gregors I. oder Guido's von Arezzo, denen beiden es gelang, die Entwicklung der Kunst in ihren Epochen zu einem gewissen Abschluss zu bringen, so verdient er doch vollberechtigt eine ehrenvolle Stelle neben ihnen, weil seine Schriften die ersten sind, in denen die mittelalterliche musikalische Doctrin auf Grundlage praktischer Erfahrungen methodisch dargelegt wird. Die Kunst, der er theoretische Unterlage gab, ist allerdings noch barbarisch, wie die Zeit, in der sie sich aus beengender Unvollkommenheit emporrang, aber gerade weil seine Tractate ein so treues Bild der damaligen musikalischen Verhältnisse darstellen, sind sie wichtig und interessant.

Hucbald wurde um 840 im Flandrischen geboren und unter Leitung seines aus der Schule Alcuins hervorgegangenen Onkels Milo, in dem am Bache Elnon gelegenen Kloster S. Amand (Diöcese Tourney im Hennegau) erzogen. Er scheint besonders für Musik talentirt gewesen zu sein, denn seine Fortschritte erregten sogar des Onkels Eifersucht, und als er zum Feste des heiligen Andreas einst einen, grossen Anklang findenden Gesang componirt hatte, glaubte dieser sein Ansehen durch seinen Schüler gefährdet und verdrängte ihn aus dem Convente. Hucbald begab sich nun nach Nevers und eröffnete dort eine Schule, aber erkennend, dass seine Vorbildung noch mangelhaft war, begab er sich bald darnach nach S. Germain d'Auxerre, um dort noch des berühmten Heirics Unterricht sich zu erbitten. Hier waren seine Mitschüler der nachmals durch seine Gelehrsamkeit zu grossem Ansehen gelangte Remi d'Auxerre (Altisiodorensis, gen. Remigius), der Commentator des Martianus Capella, und der schlimme jüngste Sohn Ludwigs des Frommen (Carl der Kahle) und dessen Enkel (Lothar II., nachmals König von Lothringen und Burgund). Nach Vollendung seiner Studien kehrte Hucbald, zugleich seinem Kloster die Gebeine des heiligen Cyrillus und der heiligen Julietta überbringend, nach S. Amand zurück, söhnte sich mit seinem Onkel aus und übernahm nach dessen

Tode die Oberleitung der Klosterschule (872). Nachdem er tüchtige Schüler gebildet, die seine Stelle vertreten konnten, folgte er zuerst einem Rufe des Abts Radolf von S. Bertin, um die Schule dieses Klosters zu reorganisiren, was so wol gelang, dass ihn der dankbare Abt mit Ländereien in Vermandois begabte, auf die er jedoch zu Gunsten der Mönche von S. Bertin und um ganz ungestört seinen Studien leben zu können, wieder verzichtete, und einige Jahre darauf (893) mit seinem einstigen, ebenfalls berufenen Mitschüler Remi, einer Einladung des Erzbischofs Foulques von Rheims, um in dieser Stadt die Wiedererrichtung zweier älterer Lehranstalten, kirchlicher Schulen für Canoniker und Landgeistliche, durch Rat und That zu unterstützen. Die Bemühungen beider Mönche wurden mit dem schönsten Erfolge gekrönt. Nach Foulques' Tode kehrte Hucbald (900) in sein Kloster zurück und verblieb nun dort bis zu seinem um 932 erfolgten Abscheiden*).

Er war ein grosser Gelehrter und zugleich ein sehr bescheidener Mann; berühmt durch seine wissenschaftliche Bildung und seine Schriften, und ein ausgezeichneter Musiker, der viele Heilige durch Wort und Gesang verherrlichte. Seine Meisterschaft in den freien Künsten war eine so hervorragende, dass er als „Philosophus" galt. Interessant ist sein Carl dem Kahlen gewidmetes, aus 136 Versen bestehendes Gedicht zum Lobe der Kahlköpfigkeit (Carmen in laudem calvorum; Aegloga de Calvis). Jedes Wort dieser bizarren Dichtung beginnt mit C und ist das Ganze ein merkwürdiges Beispiel für die noch halbbarbarische Kunstübung seiner Zeit. Irrtümlich wol schreibt man ihm auch den zum Preise des Sieges Ludwigs III. über die Normannen bei Saucourt, 881, gedichteten deutschen Leich zu, weil er sich zufällig in den auf unsere Zeit geretteten Handschriften des Klosters S. Amand vorfand. Diese Dichtung, unter der Bezeichnung: „Ludwigslied" (Einen kuning weiz ich, heizit her Hludwig u. s. w.) bekannt, ist neben den von einem sächsischen Bauern auf Anregung Ludwigs des Frommen verfassten „Heliand" und „Otfrieds" Evangelienharmonie und

*) Sein Grabstein hatte die Inschrift:
„Hier schlummert Hucbald im Grab, eine Taube ohne jegliche Galle;
Lehrer und Blüte und Zierde des Clerus sowohl, wie der Mönche.
Er, dessen Namen verkündet in jeglichem Striche der Erde:
Ihm entstammender heiliger Sang und andere Grossthat.

neben dem, Ludwig dem Deutschen zugeschriebenen „Muspilli“ (Über den Weltbrand) eines der ältesten und wichtigsten Denkmale der deutschen Literatur.

Hucbald's musikalisch-theoretische Thätigkeit erstreckte sich hauptsächlich auf Verbesserung der Notenschrift und früheste Versuche in harmonischen Zusammenklängen. Seine Tractate sind: 1. „Liber Ubaldi peretissimi musici de harmonica institutione“ (von den Neumen der Antiphonen und Responsorien handelnd); 2. „Ordo tonorum“ (Ordnung der Kirchentöne); 3. „Alia musica“ (verschiedene Abhandlungen); 4. “De mensura organicarum fistularum“; 5. „De cymbalum ponderibus“ (beide über das Mass der Orgelpfeifen und das Gewicht der Glocken); 6. „Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis“ (kurze Anweisung über den Vortrag der Kirchentöne und Psalmen); 7. „Musica enchiriadis“, Hucbald's bekanntestes und wichtigstes Werk, worin er in 19 Capiteln die Elemente der Musikwissenschaft nach griechischen Principien, sowie verschiedene Anweisungen zur Notation gibt. Im 13. Capitel beginnt die Lehre von der Diaphonie oder dem Organum, einer auf Quinten-, Quarten- und Octavenparallelen beruhenden Mehrstimmigkeit. Er ist übrigens nicht der Erfinder dieser harmonischen Combination, denn schon 100 Jahre früher erwähnt derselben der Philosoph Scotus Erigena (um 880 zu Malmesbury von einem seiner Schüler seiner grossen Strenge wegen mit einem Federmesser erstochen) als einer allgemein bekannten Sache. Die Kunst der Harmonie musste eine Reihe langwieriger und mühseliger Umbildungen überwinden, ehe sie allmälig zu solcher Entwicklung und Vervollkommnung gelangte, dass sie für den Componisten eine unerschöpfliche Fundgrube aller sinnlichen Effecte, für den Hörer eine stete Quelle höchsten Genusses werden konnte. Hucbald steht an der Spitze der zahlreichen Tonlehrer, welche die Gesetze der Harmonie im Laufe der Zeit festsetzten; er ist aber auch zugleich das erste Glied der langen Reihe gallo-belgischer Musiker, die bis zum 17. Jahrhundert ihr Vaterland berühmt machten und als Lehrer, Leiter und ausübende Künstler allerwärts thätig und von nachhaltigem Einflusse waren.

III. Periode der Capetinger.*)

(987—1328)

Im Hause der Carolinger waren Verkommenheit und Schwäche, Grausamkeit und Hinterlist, Neid und Hass, Verrat und Mord endlich förmlich epidemisch geworden. Der letzte Sprosse, Ludwigs IV. zweiter Sohn, Carl, Herzog von Nieder-Lothringen, beschloss 994 als Gefangener Hugo Capets in Orleans ruhmlos sein Leben. Das bejammernswerte Reich, dem ein starker Arm so not gethan hätte, hatte unter der Regierung schwacher und machtloser Könige durch die verheerenden Einfälle grausamer Räuberhorden — im Norden der Normannen, im Süden der Saracenen — entsetzlich zu leiden. Der Reichtum und Glanz der fürstlichen Hofhaltungen war längst geschwunden; ein ausschweifender, unfähiger Regent war dem andern gefolgt, viele mussten heimatlos in der Fremde irren oder fanden ehrlosen, schmählichen Tod. Seit Ludwig des Frommen Tagen wird einer kaiserlichen Capelle nicht mehr gedacht. Möglich jedoch, dass eine solche fortbestand. Die Musikpflege, sofern von einer solchen in diesem trostlosen Zeitraum die Rede sein kann, lag während des letzten halben Jahrhunderts ausschliesslich in den Händen der Klöster, denen aber unter den obwaltenden Verhältnissen ruhige Existenz ebenfalls nicht beschieden war; denn vielfach wurden sie durch die über die unverteidigten Grenzen alljährlich weiter vordringenden Raubscharen entweder gänzlich vernichtet oder doch so entsetzlich heimgesucht, dass sie auf Decennien hinaus ruinirt blieben. Erst unter der immer noch sehr stürmereichen Regierung der Nachfolger Hugo Capet's verfeinern sich nicht

*) Hugo Capet 987—96. Robert II., der Heilige — 1031. Heinrich I. — 1060. Philipp I. — 1108. Ludwig VI., der Dicke — 1137. Ludwig VII. — 1180. Philipp II. Augustus — 1223. Ludwig VIII., der Löwe — 1226. Ludwig IX., der Heilige — 1270. Philipp III., der Kühne (coeur de lion) — 1285. Philipp IV., der Schöne — 1314. Seine Söhne: Ludwig X., der Zänker — 1316; Philipp V., der Lange — 1322; Carl IV., der Schöne — 1327.

nur die Sitten im Allgemeinen, es bessern sich auch die musikalischen Verhältnisse wieder in etwas.

Mit Hugo Capet bestieg ein neues Geschlecht den Thron Frankreichs. Es stützte seine Ansprüche und entschuldigte seine Usurpation mit der nahen Verwandtschaft zur entthronten Herrscherfamilie. Der Zauber des Namens Carls des Grossen war noch nicht erloschen, übte immer noch unwiderstehlichen Einfluss. Kaum 100 Jahre nach seinem Tode begann sich bereits jener Sagenkreis um ihn zu bilden, der nicht allein auf die Literatur Frankreichs, sondern auf alle Literaturen Europas so befruchtend wirkte. Nicht nur die Kronprätendenten, die sich zwischen die letzten Carolinger eindrängten, sondern alle fürstlichen Familien betonten fortan mit Stolz ihre Abstammung von ihnen. Die Grafen Odo und Robert von Paris, Söhne Roberts des Starken, waren Enkel Ludwig des Frommen. Rudolf von Burgund war der Gatte Emmas, einer Urenkelin desselben. Hugo der Grosse, Graf von Paris und Herzog in Francien, des letztern Bruder, war dreimal vermält und dadurch der Schwiegersohn Carls des Kahlen, Eduards von England und Heinrichs des Finklers geworden, also mit den angesehensten Häusern nächstverwandt. Nun war aber nach dem Absterben der Nachkommen Carls d. Gr. — nur 74 Jahre verliefen seit seinem Tode bis zum völligen Niedergang seines Geschlechts — die Königsmacht so tief gesunken, dass es Hugo magnus gar nicht der Mühe wert schien, die Hand nach einer Krone auszustrecken, deren Bedeutung zu einem Nichts herabgesunken erschien. Alle Güter und Rechte des kaiserlichen Hauses, alle seine Länder, Besitzungen und all sein politischer Einfluss waren verloren. Trotzige Vasallen, die sich jede Heeresfolge mit Provinzen bezahlen liessen, die Habgier der Kirche, das wachsende Selbstbewusstsein der Städte, hatte an der Königsmacht gezehrt und gerüttelt, bis sie endlich zum Schatten verblichen war. Die ersten capetingischen Könige besassen nur noch die Herrschaft über sechs Städte und auch auf dem Wege zu diesen fanden sie so viele feindliche Burgen, dass sie oft nicht von einer zur andern gelangen konnten. Sie waren unter ihren grossen Vasallen die Ärmsten und Machtlosesten. Die ganze 340 Jahre umfassende Regierungsperiode des neuen Fürstenhauses bietet das Bild eines ununterbrochenen blutig-

grausamen Ringens nach Besitzvergrösserung und Erweiterung der königlichen Macht und ein widerwärtig - ermüdendes Intriguenspiel, in welchem Habgier, Treulosigkeit, Tücke, Wortbruch und Verstellung alle auf den Schauplatz tretenden Kräfte allein zu bewegen scheinen.

Man sollte meinen, dass inmitten solcher socialer Zustände eine Kunst, welche zu ihrem Gedeihen Ruhe, Gesittung und Wolhabenheit voraussetzt, zu erfreulicher Blüte nicht hätte gelangen können. Dennoch ist diese Periode eine für die Kunstentwicklung hochwichtige.

Hugo Capet, dessen Thronbesteigung die zeitgenössischen Chronisten als wichtiges Ereignis kaum erwähnen, hatte sich nach allen Seiten hin so sehr seiner Haut zu wehren, so viel zu thun, um die allerdings nicht unberechtigten Ansprüche verschiedener carolingischer Descendenten niederzuhalten und abzuweisen, sein durch feindliche Einfälle, Kämpfe und Fehden verwirrtes und ruinirtes Ländchen zu beruhigen und zu befestigen und sich mit einer übermächtig gewordenen Geistlichkeit auf einigermassen anständigem Fuss zu halten, dass ihm keine Zeit blieb, sich besonders um Musik zu kümmern. Merkwürdiger Weise hinterliess dieser streitbare Fürst einen sehr frommen Sohn, der sogar unter die Heiligen versetzt wurde. Robert II., ein Schüler des Erzbischofs Gerbert von Rheims, erwarb sich ungewöhnliche wissenschaftliche Bildung. Grosse Frömmigkeit zeichnete ihn schon von Jugend an aus. Er las täglich im Psalter, dichtete und componirte geistliche Hymnen, dirigirte in der Kirche des heiligen Dionisius mit Vorliebe den Chor und hatte besondere Freude daran, mit den Mönchen sich in Wettgesängen messen zu können. Ruhig ertrug er jede Demütigung, nie ging eine Lüge über seine Lippen, dem Clerus erwies er grösste Verehrung. In seinen wenigen Städten ward den Armen reiches Almosen gespendet, allen Unterthanen blieb er zugänglich, keine Beleidigung konnte ihn zur Rache reizen, selbst den goldnen Schmuck liess er sich, ohne die Diebe zu strafen, vom Kleide stehlen, „denn,“ sagte er, „sie werden des Goldes mehr bedürfen als ich,“ und sogar denen, die sich gegen sein Leben verschworen hatten, verzieh er grossmütig und schenkte ihnen die Freiheit wieder. Die Erscheinung eines so edlen, reinen, wohlgesinnten Mannes ist gewiss eine höchst erfreuliche, in solch wilder, vor keinem

Verbrechen, keinem Unrecht zurückschreckender Zeit; aber ein solcher König passte nicht auf einen Thron, der gegen täglich sich neu türmende Anforderungen mit eiserner Faust geschirmt werden musste. So entgegenkommend Robert gegen den Papst und die Clerisei war, so wenig Dank hatte er davon; denn sie zerstörten sein Lebensglück und banden ihm eine Zuchtrute auf, die nur ein so fromm-geduldiges Gemüt, wie das seine, mit christlicher Ergebenheit zu ertragen vermochte. Er war mit Bertha von Burgund, Witwe des Grafen Odo von Chartres und Blois vermält und hatte diese seine Frau unendlich lieb. Unglücklicher Weise war ihm dieselbe aber im vierten Grade blutsverwandt und zudem hatte er einen ihrer Söhne erster Ehe aus der Taufe gehoben. Genug Grund für die Kirche, sich in seine häuslichen Angelegenheiten zu mischen. Papst Gregor V. bedrohte ihn — den heiligen Robert! — mit dem Bann, wenn er diese Ehe nicht lösen und beide Gatten nicht durch sieben Jahre nach den von der Kirche bestimmten Graden Busse thun würden. Lange war beim frommen König die Neigung zum geliebten Weibe mächtiger, als die Ergebenheit gegen Petris Nachfolger, aber leider brachte er zu viele Zeit im Beichtstuhle zu, als dass er nicht doch endlich hätte mürbe gemacht werden sollen. Die Scheidung erfolgte 1001. Die Wahl einer zweiten Gattin fiel auf Constantia von Provençe und wie nicht mehr als billig, war der schwachherzige und schwachköpfige König für seine verkehrte Nachgiebigkeit durch diesen Teufel von einem Weibe gebührend gestraft. Dem guten Manne erschien es als eine Wolthat, von dieser Plage durch einen milden Tod schliesslich erlöst und seinen Söhnen, die sich, von ihrer Mutter gereizt und aufgewiegelt, wiederholt mit gewaffneter Hand gegen ihn erhoben hatten, entrückt zu werden.*)

*) Als König Robert dem Papst Gregor V. nicht sofort gehorchte, ward über Frankreich der Kirchenbann verhängt und er von allen seinen Dienern verlassen. Bis daher war der französische Hof einfach, aber Constantia, stolz, gebieterisch, von Leidenschaften entflammt und zügellos in deren Befriedigung und zudem unbeschränkt Gemal, Kinder und Hof beherrschend, machte grenzenlosen Aufwand und veranstaltete die luxuriösesten Feste. Sie war die Ursache am Tode ihres ältesten, von ihr gehassten Sohnes und an dem Herzeleid, das die andern Söhne dem Vater bereiteten; aber dies bösartige, vor keinem Verbrechen zurückscheuende Weib war zugleich von wildestem Religionsfanatismus beseelt und die Ursache der ersten Ketzerverfolgungen, an denen sie sich mit eigner Hand in abschreckend grausamer Weise beteiligte.

Lassen wir es nun dahin gestellt sein, ob dieser Kreuzträger der von ihm bewiesenen Fügsamkeit, Geduld und Demut oder der von ihm verrichteten Wunder wegen heilig gesprochen wurde. Gewiss hat ihn Gott im Himmel besser behandelt, als dessen Stellvertreter hier auf Erden.

Seine unerschöpfliche Mildthätigkeit ermutigte alle Bettler und Kranken, sich ihm in den Weg zu stellen. An einem Ostertag, als er sich eben zu Tische begab, heilte er einen Blinden, indem er ihm Wasser in die Augen spritzte, in welchem er soeben die Hände gewaschen hatte. Den Gottesdiensten wohnte er in einem seidenen, eigens dafür gemachten Mantel bei, den goldnen Scepter in der Hand, die königliche Krone auf dem Haupte und durch Stimme und Geberden den Chor der Capellane belebend. Auch wenn er anderswo an kirchlichen Ceremonien teilnahm, liess er sichs nicht nehmen, mitzusingen. Auf seinen Reisen führte er stets ein Betkämmerchen in Form eines Zeltes mit sich und sang zu allen Tageszeiten darin das Lob Gottes. Als er einst eine Burg belagerte, verliess er am Tage des von ihm besonders verehrten heiligen Hippolyt sein Heer, um in der Kirche von S. Denis während der Messe den Chor zu dirigiren. Während er nun fromm mit den Mönchen das „Agnus Dei“ sang, fielen plötzlich die Mauern des feindlichen Schlosses und die Seinen konnten als Sieger in dasselbe einziehen. Neben dem Lesen der Psalmen und dem Studium der Liturgie bildete die Composition von Responsorien, Sequenzen und Hymnen seine Lieblingsbeschäftigung. Man führt deren eine grosse Zahl als von ihm herrührend an; so die Responsorien: „Judaea et Jerusalem“ zum Weihnachtsfeste; „Cornelius centurio“ zum Peterstage; „O constantia martyrum“ zu Ehren der Märtyrer. Durch diesen letzteren Gesang erreichte Robert gleichzeitig zwei Zwecke. Er that seinem religiösen Bedürfnis ein Genüge und befriedigte einen Lieblingswunsch seiner Gemalin. Die sanftmütige Constantia nämlich lag ihn immer an, doch lieber Lieder auf sie, als auf die Heiligen zu dichten. Da sie nun Latein nicht verstand und doch ihren Namen in diesem Responsorium hörte, glaubte sie, ihr Gatte, selbst ein armer Märtyrer, habe ihren Bitten endlich nachgegeben. Das vorausgehende Stück „Cornelius centurio“ überreichte der König, der 1020, im Jahre, da sein ältester Sohn Hugo elend im Gefängnisse ver-

schmachtete, in Folge eines Gelübdes eine Pilgerfahrt nach Rom gemacht hatte, selbst dem heiligen Vater, als er der vom Papst Benedict VIII. celebrirten Messe beiwohnte, während des Opferganges. Er hatte das in eine kostbare Decke gehüllte Notenblatt eigenhändig schön geschrieben, und der Papst befahl nun, dass es künftig zu Ehren des heiligen Apostelfürsten an dessen Gedächtnistage stets gesungen werden solle.

Gleicherweise sollen von ihm die Antiphonae versificatae sein, acht Introiten, die man ehemals in den französischen Kirchen gelegentlich der drei Sonntagnachtmetten sang, und der Introitus „Pro fidei.“

Unter den ihm zugeschriebenen Hymnen seien hier genannt: „Chorus novae Jerusalem“; „Rex omnipotens die hodierna“; „Sancte Spiritus adsit nobis gratia.“ Eines Ruhmes aber, den nur sehr wenige Gesänge dieser Gattung mit ihr teilen, erfreut sich die Sequenz: „Veni, sancte Spiritus, et emitte coelitus.“ Hier ist innige Empfindung, anmutige Sprache und Gedankenfülle mit gedrungenem Ausdruck und lichtvoller Anordnung vereint und in eine feinsinnig erdachte, kunstvolle Form gefügt. Der stets gleichlautende Reim der dritten Zeilen zieht sich wie ein geistiges Band durch das Ganze und dies Reimgesetz wird mit solcher Gewandtheit durchgeführt, dass es weder den sanftmelodischen Fluss der Verse, noch die anspruchslose Einfalt des Bittgesangs beeinträchtigt. Diesen lieblich-zarten Gesang, alle Gaben und Wirkungen des heiligen Geistes an der Seele fromm schildernd, hat die Kirche als ein sanftes Taubengirren sich angeeignet und betet ihn in der Pfingstzeit täglich. Als im 16. Jahrh. alle Sequenzen bis auf fünf durch P. Pius V. aus dem römischen Antiphonar verbannt wurden, fand neben dem „Dies irae“, „Lauda Sion“, „Stabat mater“ und „Victimae paschali“, auch diese Gnade.

Wir sind zu der Annahme berechtigt, dass, wenn auch seine Vasallen sich über seine fromme Gesinnung und seine Gutmütigkeit lustig machten, der Fürst, dem man den Beinamen: „Theolog“ gab und den man als den „gelehrtesten der Könige“ bezeichnete, und der eine so ausgesprochene Vorliebe für Musik hatte, seiner Capelle auch eine würdige Einrichtung gab. Leider lässt sich darüber Näheres nicht mitteilen; denn fast durch zwei Jahrhunderte fehlen alle darauf

bezüglichen Angaben. Da die französischen Könige nun aber seit Hugo Capet ihre bleibende Residenz in Paris hatten, so erleichterte auch dieser Umstand die Heranbildung einer Capelle, selbst bei beschränkteren Mitteln.

Während also die Chronisten über irgendwelche musikalische Vorkommnisse tiefes Schweigen beobachten, macht die Entwicklung der Kunst, wie schon gesagt, gerade in dieser Epoche die grössten Fortschritte und ebenso erblüht inmitten von geschichtlichen Ereignissen, welche umgestaltend auf alle politischen und Culturverhältnisse wirkten, die Poesie, die geistliche wie die weltliche, in ungeahnter, selbst die Jetztzeit noch zur Bewunderung zwingender Fülle und Pracht.

Das folgenschwerste Vorkommnis des 12. und 13. Jahrhunderts, an dem auch wiederholt Frankreich und seine Könige in hervorragender Weise beteiligt waren, sind die Kreuzzüge.*) Die Wallfahrt nach dem Grabe des Erlösers, obwohl von jeher üblich, hatte doch seit dem 11. Jahrhundert überraschend zugenommen, die Sehnsucht, die heiligen Stätten zu schauen, endlich zahllose Menschenmengen ergriffen. Erst Geringere, dann Höhere und Mächtige, viele edle Herren und Frauen wollten lieber im heiligen Lande sterben, als in die Heimat wieder zurückkehren. Berichte von brutalen Misshandlungen, denen die Palästinapilger, seit dies Land von den Seldschucken erobert worden war, sich ausgesetzt sahen, erregten und steigerten den Grimm des Abendlandes gegen die Ungläubigen; der Clerus bot alles auf, denselben zu nähren. Da mussten die wie Flammen zündenden Predigten Peters, des Einsiedlers von Amiens, und des frommen Bernhards, Abts von Clairvaux, wunderbare Wirkung haben,

---

*) Man zählt deren sieben: 1096 (Jerusalem von Gottfried von Bouillon erobert, 15. Juli 1099); 1147 (Konrad III. deutscher Kaiser und König Ludwig VII. von Frankreich. Jerusalem wieder verloren 1187); 1189 (Friedrich Barbarossa, Philipp IV. Augustus von Frankreich und Richard Löwenherz); 1202 (Eroberung Constantinopels und Errichtung des lateinischen Kaisertums); 1212 (Kreuzzug der 20000 Kinder); 1217 (König Andreas II. von Ungarn und Graf Wilhelm von Holland. Einnahme von Damiette); 1228 (König Friedrich II. erhält Jerusalem und einen Teil Palästinas, 1229. Jerusalem von den Chowareswiren erobert, 1243); 1248 (König Ludwig IX., der Heilige, von Frankreich); 1270 (Ludwigs Zug gegen die Sarazenen in Afrika. Akkon, die letzte christliche Besitzung in Palästina, von den Mamelucken genommen, 1291).

namentlich unter dem leicht erregbaren und abenteuerlustig nach Thaten dürstenden Adel Frankreichs. Schon im Frühjahr 1096 brachen unter Peters Führung und unter Walter von Pegejo und seinem Neffen, Walter von Habenichts, zahlreiche ungeordnete Scharen geringen Volkes aus Frankreich nach dem heiligen Lande auf. Sie alle gingen unterwegs zu Grunde, und wie ihnen erging es Tausenden und Tausenden, die sich aus allen Ländern Europas im Laufe von 174 Jahren zu gleichem Zwecke verbunden hatten. Auf diesen schrecklichen, meist schlecht vorbereiteten Heerzügen fanden viele bedeutende und edle Männer Tod und Untergang; Fürsten und Adelsgeschlechter drohten auszusterben, die besten Kräfte erschöpften sich in nutzlosem Ringen, aber auch der Abschaum, die Hefe der Bevölkerung, die üblen Säfte im Volksleben wurden abgeleitet. Dennoch, so gross einerseits die momentanen Verluste an Menschen und Geld auch waren, der Gewinn, den diese Strömung nach dem Osten und seine rückflutende Gegenströmung brachte, war andrerseits doch ein grösserer. Der geistige Gesichtskreis der Völker gewann ungeahnte Erweiterung; die im Morgenlande gesammelten Eindrücke und Erfahrungen waren von nachhaltigster Wirkung; die dortige, besonders seit der Herrschaft der Abassiden-Dynastie hochentwickelte Cultur, der des Abendlandes weit überlegen, beeinflusste belebend und anregend dieses aufs günstigste. Auch die Tonkunst zog ihre grossen Vorteile aus dieser Bewegung, denn die durch reiche und characteristische Verzierungen sich auszeichnende Gesangsweise der Orientalen, wie ihre Musikinstrumente: Laute, Guitarre, Trommel und Pauke, kamen nun auch in Europa in Gebrauch und gelangten hier rasch zu allgemeiner Beliebtheit.

Inmitten der entsetzlichen Sittenverwilderung, der Not und des Elends dieses Zeitraums tritt in bemerkenswerter Weise ein Verlangen der Seelen nach den höchsten Gütern der Menschheit, nach Durchdringung und Erkenntnis der religiösen Heilswahrheiten, nach Vertiefung in die Lehren und Geheimnisse des Christentums, nach Ruhe und Frieden, Einsamkeit und beschaulicher Zurückgezogenheit auffallend hervor. So sehr viele der mächtigen Herren oft mit den verwerflichsten Mitteln nach Ansehen und Reichtum ringen mochten, viele andere sehen wir dagegen jedes Zeichens welt-

lichen Ansehens sich entäussern und in die strengsten Ordensgemeinschaften treten. Ein tiefes religiöses Bedürfnis äusserte sich inmitten allgemeiner Verderbtheit in überraschender Mächtigkeit. Seit Benedict von Nursia (480—543) das abendländische Mönchswesen begründet hatte und das Stammkloster des nach ihm genannten Benedictinerordens auf dem Monte Cassino, in einem einstigen Hain Apollos, nach der Zerstörung von dessen Tempel, 599 erbaut worden war, hatte solcher Zudrang zum Klosterleben nicht mehr stattgefunden. Allerdings waren viele der überreich gewordenen Abteien nicht mehr Zuflucht und Sitz der Frömmigkeit und wissenschaftlichen Strebens. Im Ueberfluss und Wohlleben waren sie verweichlicht, entartet und verwildert. Aber mochten seither die Bemühungen eines Beda Venerabilis, Alcuin, Rabanus Maurus und anderer zur Wiederherstellung strengerer Zucht nachhaltige Wirkung in erwünschtem Grade auch nicht gehabt haben, von grösster Wichtigkeit wurden die Odos von Clugny, des Stifters der Cluniacenser (Kloster Clugny, 910 erbaut), Peter Damianis aus Ravenna, Abt der Eremitengemeinde von Fonte Avellana bei Gubbio (1007—1072), Brunos von Cöln, des Gründers der Chartreuse bei Grenoble (1084) und des Klosters bei Squillace, Roberts von Arbrissel, Stifter des Ordens von Fontevraud (1096) und eines andern Robert, der im Kloster Citaux bei Dijon 1098 den Cistercienserorden ins Leben rief, des heiligen Bernhards (1091—1153), Gründer und Abt von Clairvaux (1115), Vater der Bernhardiner, Norberts, Stifter der Premonstratenser und Erbauer des Klosters Premontré im Walde von Couci (1120), Rotrous, Graf von Parche, Erbauer des Klosters im Thale la Trappe bei Montagne (1140), Dom. Guzmanns, Stifter der Dominicaner (1216), des Franziscus von Assisi, Stifter der Franziscaner (1220) und vieler anderer.*) Hatte die politische Zerrüttung

*) Neben dieser angedeuteten religiösen Bewegung geht eine andere her, die Veranlassung zu einem der greuelhaftesten, ungerechtesten und schandvollsten Verfolgungskriege wurde, die je geführt wurden. Die ihn veranlassenden und nährenden Päpste und Fürsten haben dadurch ihren Namen auf ewig besudelt. Durch die Roheit und Sittenlosigkeit der Geistlichkeit und die gemüt- und geistlose Weise der Gottesverehrung in der herrschenden Kirche verletzt, suchten viele nach der Quelle des Heils dürstende Seelen Befriedigung tieferen religiösen Bedürfnisses in einfach strenger Lebensführung und inniger Gemeinschaft unter

zuletzt allgemeine Unwissenheit und Gleichgiltigkeit gegen geistige Bildung selbst unter der Geistlichkeit hervorgerufen, so war nun nach dem Eintreten eines geordneteren und ruhigeren Zustandes im Klosterwesen ein Wiederaufleben wissenschaftlicher Bestrebungen ermöglicht.

Dieses Erfülltsein von einem neuen Geiste zeigte sich auch auf dem Gebiete der kirchlichen Dichtung, die jetzt viele ihrer herrlichsten Blüten zeitigte. In Frankreich begegnen wir den Poesien Marbods, Bischofs von Rennes (starb erblindet als Mönch des Klosters S. Jacques zu Angers, 1123), sowie denen Hildeberts (1057—1134), zu Lavardie geboren, Vorsteher der Schule, dann Bischof zu Mans, zuletzt Erzbischof von Tours, und Bernhards von Clairvaux (1091 bis 1153), geb. zu Fontaines bei Dijon, von seinen Zeitgenossen als „Doctor mellifluus“ (honigfliessender Redner) gepriesen. Von ihm sagt Luther: „Ist jemals ein gottesfürchtiger Mönch gewesen, so war es S. Bernhard, den ich allein viel höher halte, als alle Pfaffen auf dem ganzen Erdboden.“ Adam von S. Victor (1100—1177), Chorherr der Augustinerordensabtei S. Victor bei Paris, nennt man nicht mit Unrecht den „Schiller des Mittelalters“, denn er ist ideenreich, pathetisch,

---

einander. Angesehene Geistliche und Laien erklärten sich für die von denen der Kirche mannigfach abweichenden Lehrsätze der sich nun bildenden kleinen Gemeinden, deren erste 1022 in Orleans entdeckt wurde. Die Verurteilung von 13 Mitgliedern dieser Secte zum Flammentode vermochte die neue Lehre nicht zu unterdrücken. Die Verfolger schalten die Neugläubigen Manichäer, sie selbst nannten sich Katharer. Ähnliche Secten riefen Peter von Bruys und ein ihm befreundeter Mann, Namens Heinrich, hervor. Beider Wirkungskreis war das südliche Frankreich, die Gegend von Toulouse und Albi. Peter Waldus aus Lyon förderte das Werk weiter und in den Grafen von Toulouse und andern angesehenen Adeligen fanden die allmälig schwersten Verfolgungen ausgesetzten Albigenser (so nannte man sie jetzt) mächtige und vielfach auch treue Beschützer. Die Päpste, von Lucius III. bis Gregor IX. belegten sie mit dem Banne; ihre Legaten predigten den Kreuzzug gegen sie; in den Dominicanern, besonders ihrem von einem entmenschten Fanatismus erfüllten Stifter, erwuchsen ihnen die blutigsten und schonungslosesten Verfolger; die Könige von Frankreich und England verbanden sich gegen sie; Graf Simon von Montfort war ihr erbittertster und gefährlichster Feind. Von 1205—1229 dauerte der an haarsträubenden Ereignissen reiche Vernichtungskampf, der unter dem Schilde eines Glaubenskrieges zuletzt ein Beutekrieg geworden war, die Provence, Languedoc und Navarra zur Wüste machte und die dort so schön und reich erblühte Poesie und Kunst völlig vernichtete.

kräftig und schwunghaft wie dieser und nimmt durch Sprachgewandtheit, technische Vollendung seiner Verse, lebhafte Darstellung und sinnvolle Behandlung seines Gegenstandes unter den mittelalterlichen geistlichen Dichtern eine erste Stelle ein. Alanus von Ryssel (Lille), „ab Insulis“ „allgemeiner Lehrer“ genannt (1114—1203), war Mönch und Abt in Clairvaux, dann Bischof von Auxerre.

Der immer allgemeiner werdende Wissensdrang fand in den Klosterschulen endlich kein Genügen mehr. Der ältesten Hochschule zu Salerno (medicinische Facultät) gesellten sich noch vor Ausgang des 12. Jahrhunderts die Hochschulen zu Ravenna und Bologna, 1206 die zu Paris, 1221 die zu Padua, um 1230 die zu Oxford. Die Pariser wurde allmälig Ausgangspunkt und Muster für alle abendländischen Universitäten. Sie hatte die bedeutendsten Lehrkräfte, den grössten Ruf und die meisten Freiheiten.*) Unter andern Leuchten der Wissenschaft lehrten hier Roger Baco (1214—1294), geb. zu Ilchester in der Grafschaft Somerset, gest. in Oxford, ein durch die Kraft seines Genies und seine naturwissenschaftlichen Arbeiten und Entdeckungen (leider auch durch sein Unglück) ausgezeichneter Gelehrter, von 1235—40; der berühmte Scholastiker Thomas von Aquino (1225—1274), genannt „Doctor angelicus“, von 1253—1261; John Duns aus Schottland, daher Scotus genannt (1275—1308), einer der feinsten und scharfsinnigsten Denker seiner Zeit, „Doctor subtilis“, seit 1304.**)

*) Universitäten für einzelne Facultäten entstanden in diesem Jahrhundert noch in Toulouse, Orleans und Montpellier.

**) Andere hervorragende Männer auf dem Gebiete der Wissenschaften waren in dieser Zeit: Gerbert, von armen Eltern in der Auvergne geboren, nachdem er in Barcelona, Sevilla und Cordova studirt, Italien, Deutschland und Frankreich bereist, in Rheims gelehrt hatte, 968 Abt in Bobbio, dann Erzbischof zu Rheims und Ravenna, 999 Papst, starb 1003. — Berengar von Tours, Archidiaconus in Angers, starb 1088 auf der Insel S. Cosmas bei Tours. — Der durch seine Liebe zu Heloisen, der Nichte des Canonicus Fulbert in Paris, und durch sein unglückliches Schicksal die allgemeinste Teilnahme auf sich lenkende Benedictiner Peter Abaillard in Palais bei Nantes 1079 geb., st., von Kummer verzehrt, ein Muster klösterlicher Zucht und Enthaltsamkeit, 1142 in der Abtei S. Marcel bei Chalons sur Saone. Heloise nahm den Schleier zu Argenteuil, bewohnte aber später das von ihrem Geliebten erbaute, dem heiligen Geist, dem Tröster, gewidmete Oratorium Paraclet bei Nogent sur Seine. Sie erbat sich Abaillards Leichnam und liess ihn hier begraben, um einst an seiner Seite zu ruhen. Sie starb 1162. Beider Asche wurde 1808 in das Museum der

Zur selben Zeit, da die geistliche Dichtung ihre herrlichsten Denkmäler schuf, erhob sich auch die weltliche zu seltener Vollkommenheit. In die Periode der Kreuzzüge fällt, die Roheit des Herrenstandes mildernd und ihn zu gebildeterer Lebensart hinüberleitend, ja sogar ihn für geistige Genüsse empfänglich machend, die Blüte des Rittertums. Diesen Verhältnissen entwuchs die sogenannte provençalische Poesie oder die Poesie der Troubadours oder Kunstdichter (von art de trobar, Kunst des Findens, daher trobador, trobaire, Finder), die sich als adelig hofmässige Kunst der Volkspoesie gegenüberstellte. Einer der mächtigsten Fürsten seiner Zeit, Herzog Wilhelm IX. von Aquitanien (1071—1127), eröffnet die Reihe von über 400 uns bekannt gewordenen Troubadours, die bis in die höchsten Kreise ihre Vertreter fanden,*) denen aber

französischen Denkmäler nach Paris gebracht und 1828 in besonderm Grabmale auf dem Kirchhof des Père Lachaise beigesetzt. Abailiard glänzte als Grammatiker, Redner, Dialectiker, Dichter, Musiker, Philosoph, Theolog und Mathematiker, und war ein Meister in der Disputirkunst. Zu seinen Schülern zählen Papst Cölestin II., S. Bernhard, B. Berengar von Poitiers, Pet. Lombardus, B. von Paris, und andere. — Franciscus Seraphicus von Assisi, Sohn des Kaufmanns P. Bernardoni, 1182—1226, Stifter der Minoriten oder Franciscaner (1208). — Albrecht von Bollstädt (Albertus magnus), 1193 in Lauingen geboren, Predigermönch, 1249 Rector in Cöln, 1260 B. von Regensburg, starb 1280. — Jos. Fidenza, genannt Bonaventura, geb. 1221 zu Bagnarea in Toscana, Franciscaner, starb 1274 in Lyon, „Doctor seraphicus." — Thomas von Celano, Schüler und Freund des heiligen Franciscus, Verfasser der den Gipfelpunkt der geistlichen Hymnendichtung bezeichnenden, berühmten Sequenz: „Dies irae." Das Seitenstück derselben, das „Stabat mater", hat den Jacobus de Benedictis aus Todi, genannt Jacobone, starb 1306, zum Verfasser.

*) Elbes II., Vizgraf v. Ventadour (der Sänger); Prinz Jaufre Rudel de Blaya; Rambaut III., Graf v. Orange; Raimon Berengar II. und sein Sohn Alfons II. und dessen Sohn Raimon Berengar IV., Grafen v. Provençe; König Richard I. v. England (Löwenherz); die Grafen v. Toulouse: Raimon IV., V. und VII.; Robert I., Dauphin v. Auvergne; Wilhelm VIII. v. Montpellier; Barral, Vizgraf v. Marseille; Wilhelm IV. v. Baux, Prinz v. Orange (im Albigenserkriege zu Avignon lebendig geschunden, 1218); die Könige von Aragon: Alfons I. und II., Peter II. und III.; Thibaut, König v. Navarra; Albert, Markgraf v. Malaspina; Bertran de Born, Vizgraf v. Perigord (der Sänger in Waffen) und sein gleichnamiger Sohn; Guillem v. Cabestaing (dessen romantische Liebesgeschichte, wie die des Prinzen Jaufre Rudel, Stoff zu rührendsten Novellen gab) u. s. w. — Eleonora, Königin v. Frankreich und England; Beatrix, Gräfin v. Die und Poitiers; Ermengarde, Vizgräfin v. Narbonne; Clara v. Anduse; Marie v. Ventadour; Azelais v. Porcairagues u. s. w.

auch Glieder des niedern Adels, Bürger und Geistliche angehörten. Die Höfe der Könige von Aragon, Castilien und Navarra, der Grafen von Barcelona, Poitou, Artois, Toulouse und Provençe, der Herzoge von Aquitanien, der Markgrafen von Montferrat, Este und Malaspina waren der Sammelplatz dieser edlen Sänger, die, von einem musikkundigen Jongleur begleitet, der die von ihnen verfassten Dichtungen zu singen (resp. zu recitiren, vorzutragen) und mit einem Instrumente zu accompagniren hatte, wohl auch die Pausen zwischen den Gesängen mit Gauklerkünsten ausfüllen musste, meist von Hof zu Hof, von Burg zu Burg zogen. Mehr eine Poesie des Verstandes, wie der Empfindung, zeigen die Lieder der Troubadours neben Originalität und Einfachheit der Gedanken überraschende Zierlichkeit und gewandten Ausdruck. Sie waren vorwiegend lyrisch und bewegten sich meist im Kreise des Minneliedes (Chansoneta, Sonet, Alba, Serena, Balada), erhoben sich aber in den Sirventes (Rügelieder, Satiren, Pasquille) auf höhere Standpunkte, denn in ihnen werden die Gebrechen der Zeit, die Haltung der Fürsten und Stände, die Führung der Geistlichkeit mit Ernst und Freimut, nicht selten mit Bitterkeit und Hohn, ja sehr oft mit schonungsloser Kühnheit behandelt. In den sogenannten Turnier- und Kreuzzugsliedern äussert sich trotzige Kampfeslust, in den Tensonen übt sich und spielt der Witz. Die gegen Ende des 11. Jahrhunderts, also gleichzeitig mit der durch die Kreuzzüge hervorgerufenen Bewegung beginnende „gaya ciencia“ (fröhliche Kunst) erreicht im 12. Jahrhundert ihre volle Blüte; sie welkt, nachdem durch die Albigenserkriege der Wolstand der Provençe und das Glück zahlreicher Familien aller Stände vernichtet war, am Ende des folgenden. Der sinnige, gemütvolle Guiraut Riquier von Narbonne (1270 –1294), der letzte bedeutende Troubadour, setzte vergebens alle Kraft daran, eine Literatur, deren Lebenssäfte versiegten, vom Untergange zu retten.*)

---

*) Berühmte Troubadours aus niederen Kreisen waren: der Jongleur Cerramon und sein Schüler, der Spötter und Frauenhasser Marcabrunn, „berühmt durch die Welt und gefürchtet wegen seiner Zunge“; Chiraudet, der Rote; Peire Rogier, Canonicus von Clermont; Peire Raimon v. Toulouse, der Alte; Guiraut de Borneil, der Meister; der Sonderling Peire Vidal aus Toulouse; Gauraudan, der Alte; Elias Cairel, Goldschmied und

Um diese Zeit begann sich in Nordfrankreich die Thätigkeit der Trouveres den volkstümlichen Sagenkreisen in umfangreichen, episch-erzählenden Dichtungen zuzuwenden. Galfrid von Monmouth, Bischof von S. Asaph in Wales, übersetzte die Sagen des bretonischen Kreises (die Geschichte des Enkels des Aeneas, des Trojaners Brutus bis Cadwallader, die Thaten des Königs Artus und des Zauberers Merlin u. s. w.) ins Lateinische, eine Arbeit, die ungemeinen Beifall fand.*) Um 1150 übertrug auf Wunsch König Heinrichs II. der Canonicus von Bayeux, Richard Wace aus Jersey, in seinem Roman „Le Brut d'Angleterre" Galfrids Buch in französische Verse, während andere (Luces de Gast, Butor u. s. w.) die gleichen Stoffe in französische Prosa übersetzten. Nach ihnen wieder bearbeiteten französische Dichter, vor allen Chrestien de Troyes, von dem man allein sechs weitausgeführte Romane besitzt, und seine Vervollständiger Gautier de Denet, Manessier, Godefroi de Leingni und andere diese Geschichten wieder in Versen. Ihre Reihe schliesst mit dem dem 13. Jahrhundert angehörenden Gedichte „Perceforest", in welchem der allmälige Sieg der Cultur über die Barbarei, des Christentums über das Heidentum geschildert wird.

Dem bretonischen schliesst sich später der carlingische Sagenkreis (die Sagen von Carl d. Gr. und seinen Palatinen umfassend) an, zunächst aus lateinischen Mönchscompilationen (dem Bischof Turpin von Rheims und dem Papst Calixt II. zugeschrieben) hervorgegangen. Der dritte Kreis volkstümlicher Ueberlieferungen, der normännische, beschäftigt sich vorzugsweise mit der Geschichte Rollo's und der

---

Wappenzeichner aus Sarlat; der kecke und witzige Mönch v. Montaudon; Arnaut Daniel, Edelmann aus Ribeyrac, der grosse Meister der Liebe, Erfinder der Sestine; der Schlemmer Gaucelm Faidit; Uc de l' Escure, der Prahler; Regnault Chatelain de Coucy; Peire Cardinal, der Schneider; Aimeric de Pequilain, der Ketzer; der berüchtigte Ketzerverfolger Foulquet von Marseille, Bischof von Toulouse, und sein Gesinnungsgenosse Perdigon aus Espernon u. s. w.

*) Mit dem bretanisch-celtischen Element verband sich allmälig ein christlich-mystisches, germanisch-ritterliches; jenem gehören u. a. die Sagen von der Tafelrunde, Tristan, Lancelot, Iwein, Erec u. s. w., diesem die Sage vom Gral an.

diesem merkwürdigen Manne folgenden Normannenherzoge bis auf Heinrich I. Die Verfasser dieser Dichtungen sind der schon genannte R. Wace und Benoit de S. More.

Neben diesen heimatlichen Stoffen fanden sich die Dichter vor allem durch die Thaten Alexanders des Grossen begeistert, so namentlich Lambert li Kors (von Châteaudun) und Alexandre de Paris aus Bernay, der des erstern Arbeit zum Abschlusse brachte.

Es herrschte eine ungemeine Regsamkeit auf dem Gebiete der Literatur, denn zahlreiche versificirte Heiligengeschichten („Voyage de S. Branton", „Vie de Se. Elisabeth" von Rutebeuf), Novellen, Heldengedichte und Romane (z. B. „La Voye" von Raoul de Houdan, „Li Romans des sept sages de Rome" von Herbert, „Roman di Florimond" von Ayme de Varennes, das Gedicht „La Guerre de Troie" von Benoit de S. More, „Cléomadés" von Adenez le Roi, „Roman de la Rose von Guillaume de Lorris und Jean de Meung etc.). Fabeln und Erzählungen (darunter der berühmte „Roman du Renard", an dem Pierre de S. Cloud, Richard de Lison, Marie de France, Jaquemars Gielée und andere arbeiteten) drängen sich sammt den oben angeführten poetischen Behandlungen der Sagenkreise alle in den Raum zweier Jahrhunderte.

Es ist fast selbstverständlich, dass inmitten dieser staunenswerten Arbeitslust auf poetischem Gebiete, der alle Welt bewegenden und die Gemüter hochgradig erregenden Ereignisse im politischen Leben, sowie der tiefgreifenden Wandlung auf religiösem Felde, die Musik allein nicht zurückbleiben konnte. Mögen auch ihre Leistungen immer noch sehr unvollkommen gewesen sein, besonders im Hinblicke auf die literarischen Fortschritte -- die Musik ist nun einmal die jüngste der Künste und hat sich spät erst zur Vollendung emporgerungen, — so sehen wir sie doch von Jahrzehnt zu Jahrzehnt ihrem Ziele mehr sich nähern.

Als wichtigster Förderer der musikalischen Kunst erscheint in dieser Zeit Guido von Arezzo, zuerst Benedictiner im Kloster Pomposa bei Ravenna, dann im Kloster Arezzo, st. 17. Mai 1050, als Prior des Camaldulenserklosters Avellana. Er ersann die auf das System der Hexachorde (sechsstufige

Tonleiter) gestützte Lehre von der Solmisation und Mutation*) und wurde der Erfinder einer neuen Lehrmethode für Gesang, welche das ganze seitherige, sehr complicirte Unterrichtswesen plötzlich umgestaltete. Zu Hilfe kam ihm dabei die sogenannte Guidonische Hand und eine ihm ebenfalls zugeschriebene neue Tonschrift, welche, auf dem Verfahren Hucbald's fortbauend, endlich die Noten auf vier Linien und ihre Zwischenräume setzte und also von jetzt ab den Gebrauch der so schwierigen und trotzdem unsichern Neumenschrift gänzlich beseitigte. Durch die neue Gesangslehrmethode vermochte ein Schüler binnen drei Tagen soweit zu kommen, wie sonst in drei Wochen, ja fast vom Blatte singen zu lernen. Den armen, als einen Wolthäter des Menschengeschlechtes zu verehrenden Guido verfolgten seine hinter ihm zurückbleibenden Mitbrüder als Hexenmeister und stiessen ihn sogar aus dem Kloster, in dem er bisher gelehrt hatte; aber Papst Johann XIX. (1024—1033), der von seiner Methode gehört, liess ihn nach Rom kommen, um sich persönlich von ihren Vorzügen zu überzeugen. Er stand nicht eher von seinem Sitze auf, bis er einen ihm bisher unbekannten Gesang richtig erlernt und nun eingesehen hatte, dass keine Zauberei hier obwalte und man den findigen Mönch mit Unrecht beschuldigt hatte. Er befahl, denselben, der, auch hierin seinen Standesgenossen unähnlich, unermüdlich darnach trachtete, seine musikalischen Errungenschaften aller Welt zu gute kommen zu lassen, vor jeder fernern Verfolgung zu schützen. In Frankreich, wo seine Methode durch Meister Ratolf erst 1107 gelehrt wurde, erregte sie, wie allerwärts, grosses und

*) Die Solmisation (die Töne nach den Anfangssilben der Hymne an den heiligen Johannes von P. Diaconus mit ut re mi fa sol la benannt) teilte die zu Guido's Zeiten auf 20 Stufen erweiterte Tonreihe in 7 Hexachorde, die aber nicht aneinander, sondern in einander gefügt waren und von denen das mit G beginnende (G—E) hart, das mit C beginnende (C—a) natürlich, das mit F beginnende (F—d, wegen des weichen **b**, F G a **b** c d), weich hiess. Unter Mutation versteht man den dadurch nötig werdenden Silbenwechsel, dass in Mitte jeden Hexachords der Halbton stets mit den Silben mi-fa bezeichnet werden musste. Die Tonlehre Guido's, für ihre Zeit eine Wolthat, wurde durch ihre Complicirtheit in der Folge doch zum Kreuz der armen Singknaben, so dass der Vers:

„Mi contra fa est diabolus in musica"

seine volle Richtigkeit hatte.

freudiges Erstaunen, denn er liess Stücke sogar a vista singen, welche die Sänger bisher noch nicht gekannt hatten. Die dankbare Nachwelt hat auf Guido alle möglichen Ehren gehäuft und ihm eine Reihe von Erfindungen zugeschrieben, die er sicherlich nicht gemacht hat. Unter den vielen ihm zugeeigneten Tractaten sind der dem Bischof Teudatus von Arezzo gewidmete „Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae" und ein Brief, in welchem er auch seine Erlebnisse in Rom einem seiner Klosterbrüder mitteilt: „Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa" die wichtigsten.

Die Verbreitung der Guidonischen Lehre liessen sich in Frankreich vornehmlich angelegen sein: Joannes Cotto (Cottonius), 1047 Scholasticus in der Abtei S. Matthias bei Trier; Theoger, Schüler des heiligen Wilhelm von Hirschau, 1090 Abt des Klosters S. Georgi auf dem Schwarzwalde, später Bischof von Metz; Sigebert von Gemblours („Arte Musica Antiphonas et Responsoria de Sanctis Macar et Guibert mellificori"), starb 1113; Guido, Abt von Chalis, lebte im Kloster Citaux; der Didactiker Jean de Garlande aus Lothringen, Canonicus in der Abtei S. Paul in Besançon; der Anonymus Aristote (um 1180); Pierre de la Croix, „optimus notator"; Adelmann, Mönch in Stavelot; Beda gen. Aristoteles, auch Pseudo-Beda; Elias Salomon, 1274 Clericus de S. Arterio Petrigoricensis; Hieronymus de Moravia (aus Mähren), lebte im Dominicanerkloster S. Jacques in Paris.*)

Trotz der Vervollkommnung der Notenschrift durch Guido hatte dieselbe noch einen grossen Mangel, der mit fortschreitender Ausbildung der mehrstimmigen Musik sehr unangenehm empfunden werden musste: die Unmöglichkeit, die Dauer der Noten, den Zeit- oder Notenwert, bezeichnen zu können. Ihm halfen zwei Lehrer ab, die den gleichen Namen tragen und im gleichen Jahrhundert lebten und daher lange als eine Person angesehen wurden: Franco von Paris (Franco primus, Parisiensis magister) und Franco von Cöln. Ersterer ist der Verfasser des berühmten Tractates. „Ars cantus mensurabilis," an den drei andere gelehrte Forscher der nächsten

*) Hier wäre noch ein berühmter und einflussreicher englischer, aber zu den bedeutendsten Schülern der Altfranzosen zählender Theoretiker dieser Zeit zu nennen, Walter Odington, der „Mönch von Evesham," 1228 Erzbischof von Canterbury („De speculatione musicae").

Folgezeit: Rob. de Handlo, J. Hanboys und J. Balloce ihre Arbeiten anknüpften. Der Pariser Franco war es, der die unterm Namen der „doctrine franconienne“ im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts sich ausbreitende Methode der Satzkunst einführte; ihm gebührt die Ehre der Initiative, denn er war der erste, der die vom Chore von Notre-Dame in Paris, bei dem er als Chormeister fungirte, bereits practisch verwertete Lehre von den Notenwerten, sowie alle daraus resultirenden Erfahrungen, Traditionen, Regeln und geltenden Grundsätze in ein vervollkommnetes, von Irrtümern und Fehlern in Nebendingen gereinigtes System brachte. Der Cölner Franco (vielleicht in Dortmund geboren, 1190 Prior des Benedictinerklosters in Cöln) ist als der wichtigste Schüler dieses bedeutenden Vorgängers anzusehen.*)

Raschere Entwicklung konnte die Satzkunst erst von jetzt ab gewinnen, da durch Hucbald, Guido und Franco die Gesetze über Mehrstimmigkeit, Tonschrift und Tact in ihren Grundzügen aufgestellt waren. Diese Errungenschaften führten zunächt zur Ausbildung des Déchant (Duplum, Double, Discantus), des Triple (Triplum) und Quadruple (Quadruplum).

Der Déchant war ein zweistimmiger, nicht mensurirter, sondern syllabisch oder melismatisch (diminuirt oder colorirt) ausgeführter Gesang. Die letztere Art wird durch das Wort Fleurettes (floraturae, fioritura) näher bezeichnet. Bei dieser in Frankreich, namentlich in Paris, das als der Mittelpunkt damaliger Kunstübung angesehen werden muss, mit rasender Liebhaberei cultivirten Gesangsmanier sang der Tenor (von tenere, halten) den in der Unterstimme liegenden Cantus firmus, während der darüber sich bewegende Discant einen je nach der Kehlfertigkeit der Sänger mehr oder minder reich und geschmackvoll (?) verzierten Contrapunkt improvisirte, den man im Gegensatze zu dem contrapunctus a penna (geschriebenen), contrapunctus a mente (aus dem Stegreif gesungenen) oder contrapunctus floridus nannte.**) Diese aus einer seltsam un-

*) Urkundlich lässt sich nachweisen, dass 1243—1247 ein Magister Franco als Domscholaster in Cöln lebte; er starb 23. Novbr. 1247. Ob er mit dem Theoretiker Franco identisch ist, lässt sich nicht bestimmen.

**) Ueber die Kunst der Déchanteurs Tapissier, Carmen und Cesaris war s. Z. ganz Paris ausser sich. Wenig später bewunderte man ebenda einen jungen Mann, weil er neben andern Künsten, in denen er bewandert war, auch sang und déchantirte, wie sonst keiner.

widerstehlichen Neigung der die Oberstimme vortragenden Sänger hervorgegangene Singart, mochte sie in der Folge auch zu grossem Missbrauch Veranlassung geben, führte doch zu einem Fortschritt von unendlicher Tragweite, zu einer Erkenntnis, auf der unsere ganze moderne Musik sich aufbaute: zur Lossagung einer Stimme von der andern, zur selbständigen Gestaltung einer zweiten Stimme der feststehenden gegenüber. Die Möglichkeit zweier von einander unabhängiger Stimmen musste consequenter Weise dahin leiten, auch drei und vier Stimmen in gleicher Manier zu behandeln.

Neben dem Déchant war der Fauxbourdon*) (Falsobordone) besonders beliebt, ein dreistimmiger Gesang, bei welchem den in der Mitte liegenden Cantus firmus die „Basis" in der Unterterz, der „Superius" in der Oberquarte begleitete, so dass also eine Folge von Sextaccorden entstand.

Zu diesen Versuchen in der Mehrstimmigkeit gesellen sich nun auch bereits gewisse unter sich streng abgegrenzte Formen: für geistliche Gesangstücke die Motette (motet), für weltliche das Rondeau (rondellus), für Instrumentalsätze das Conduit (conductus). In der Motette,**) der Mutter der polyphonen Satzweise, liebte man es, den einzelnen Stimmen eigene Texte zu geben, wol auch verschiedene Melodien neben einander herzuführen. Im homophon behandelten Rondeau sangen alle Stimmen die gleichen Worte. Auch den frühesten Spuren kunstreicherer Stimmführungen begegnen wir: Imitation, Canon und doppelter Contrapunkt sind dem 13. Jahrhundert nicht mehr unbekannt, sie werden bereits mit Geschick geübt und erfreuen sich grosser Beliebtheit und Verbreitung. Allerdings darf man sich unter diesen ferneliegenden, noch sehr roh und unbehilflich erscheinenden Versuchen nicht Tonstücke denken, die durch Wolklang unserm Ohr oder

*) Der Name Fauxbourdon wird verschieden erklärt. Bourdon heisst Stab, Träger; aber auch Hummel. Bourdonner brummen, summen. Der Träger des Gesanges, der Tenor, in der Mitte liegend, stand nicht an seiner eigentlichen Stelle, und weil die Stimmen enge beisammen lagen, erhielt der Gesang, namentlich in der Tiefe, dunkeln, summenden Klang; daher falscher Tenor, Fauxbourdon.

**) Man nannte auch die Oberstimme im Déchant und die Mittelstimme im Triple Motetus. Im vierstimmigen Satz hiess die erste Stimme Quadrupium, die zweite Tripium, die dritte Motetus, die vierte Tenor; im fünfstimmigen die fünfte Quincuplum.

durch gesetzmässige Führung (das Octaven- und Quintenverbot kannte man noch nicht) unserm Geschmacke genügen könnten. Weniger auf den harmonischen Zusammenklang, als eine fliessende Führung und entsprechende Ausschmückung der einzelnen Stimmen und auf kunstreiche Nachahmungen kam es den Tonsetzern dieser Periode an. Dennoch zeigt sich bereits das Bestreben, den Gesangstücken ein gewisses characteristisches Colorit zu geben. Für ein sehr lebhaftes Musiktreiben sprechen die grosse Zahl von Tonsetzern des 12. und 13. Jahrhunderts und sehr viele uns erhalten gebliebene Compositionen.

Wie schon gesagt, schweigen die Nachrichten über die Capelle der französischen Könige durch zwei Jahrhunderte. Während der folgenschweren Ereignisse, die sich in letzter Zeit auf politischem, literarischem und musikalischem Gebiete vollzogen, scheint sie eine bescheidene, nur dann mehr hervortretende Existenz geführt zu haben, wenn ein musikliebender Herrscher auf dem Throne sass. Erst unter König Philipp II., der mit so grosser Klugheit, wenn auch nicht immer wählerisch in den Mitteln, ein Mehrer des Reiches wurde (daher sein Beiname „Augustus"), begegnen wir wieder einigen darauf bezüglichen Notizen. Dem herrschenden Brauche entsprechend, liess auch er sich auf Reisen und Heerzügen von seinen Capellsängern begleiten. Als er in der Schlacht von Bovines (Dörf b. Lille), die er gegen den deutschen Kaiser Otto IV. gewann (27. Juli 1214), sein Heer durch eine Ansprache haranguirt und ihm seinen Segen gegeben hatte, mischten die hinter ihm stehenden Capellsänger (darunter Guillaume de Breton) ihre Stimmen mit dem Schalle der Trompeten, indem sie nacheinander die Psalmen: „Benedictus meus Deus", und „Exurgat Deus" und endlich das „Domine in virtute" sangen. Stöhnen und Geschrei der Kämpfenden deckte wohl allmälig ihre Stimmen, aber sie suchten doch nach Kräften das Vertrauen der Streiter zu beleben, indem sie ihnen den Vorteil ins Gedächtnis riefen, für einen Monarchen, der ein Beschützer der Kirche war, gegen einen Fürsten zu kämpfen, der als ihr Bedrücker galt. In einem andern Gefechte dieses Krieges fand sogar einer der Capellane auf dem Schlachtfelde seinen Tod.

Philipps Enkel war der heilige Ludwig IX., eine ähnliche Erscheinung, wie sein frommer Ahne, Robert II. Seine

energische und herrschsüchtige Mutter, Blanca von Castilien, die frühe Witwe geworden war, und der die böse Welt verschiedene galante Verhältnisse nachredete, liess ihn durch Geistliche mit gewissenhaftester Sorgfalt erziehen und ihm eine strenge, sittlich-religiöse Gesinnung einflössen. Er hörte täglich wenigstens zwei Messen, beide gesungen, oft auch drei und vier, wohnte alle Tage einem stillen Totenamte bei, sprach alle von der Kirche angeordneten Gebete und stand zu diesem Zwecke sogar während der Nacht dreimal auf; ebenso liess er die für bestimmte Tagesstunden vorgeschriebenen Gebete und Gesänge von seinen Capellanen regelmässig ausführen und sogar, wenn er auf einem Kriegszuge begriffen war, mussten sie zur bestimmten Zeit dieselben im Vorwärtsreiten mit lauter Stimme vor ihm singen, während er selbst, einen Priester zur Seite, die Worte leise nachsprach. Am Freitage enthielt er sich nicht nur des Fleisches, sondern auch des Lachens, und während der Fasten schloss er sich mit seinem Beichtvater zweimal in der Woche ein, liess sich von ihm mit kleinen eisernen Ketten, die er zu diesem Zwecke in einer Büchse am Gürtel trug, geisseln und legte überdem zu gewissen heiligen Zeiten ein härenes Gewand an. Dem Abendessen folgte stets unmittelbar der Schluss der Vesper. Sobald das Completorium der Gottesmutter gesprochen war, stimmten die Capellane eine der auf unsere liebe Frau gedichteten Hymnen sehr feierlich und nach Noten an, also ein „Salve Regina“ oder dergl. Der Gesang musste mit der nachher zu haltenden Rede stets im Einklange stehen. Diese kirchliche Hausordnung ward auch dann nicht geändert, wenn er krank war. Während in der Capelle gesungen wurde, knieten zwei Mönche an seinem Bette, mit denen abwechselnd er die betreffenden Gebetsverse sprach. War er so schwach, dass er selbst nicht sprechen konnte, dann musste ein dritter Geistlicher an seine Stelle treten. Die kirchlichen Ceremonien mehrte er durch Kniebeugen und Kopfnicken. Sechsmal jährlich nahm er das Abendmahl, dabei auf den Knieen zum Altar rutschend. Tiefste Verehrung erwies er heiligen Reliquien. Lieber wollte er die beste Stadt seines Landes von der Erde verschlungen sehen, als einen Nagel von Christi Kreuz verlieren. Bei einem solchen Fürsten war natürlich die Clerisei, der er

unbedingtes Vertrauen schenkte, obenauf. Im Übrigen war er sanft, von unerschöpflicher Mildthätigkeit, gerecht, wahrhaft und friedliebend; nie ging eine Lüge, ein Schwur, eine Lästerung, eine leichtfertige Rede über seine Lippen, nie zog er, ohne von ihr dazu gezwungen zu sein, gegen eine christliche Macht zu Felde. Weltliche Lieder und Musik, sowie theatralische Darstellungen, so beliebt bei den Grossen dieser Zeit, waren ihm ein Greuel; dennoch konnte er, wenn er angesehene Gäste an seinem reich und glänzend eingerichteten Hofe bewirtete, an heiterer Gesellschaft Gefallen finden. Er ist Muster und Urbild aller regiliösen Könige.

Dieser Freund des Friedens unternahm, nachdem er einen letzten Entscheidungskampf gegen aufrührerische Vasallen glücklich beendet hatte, zwei Kreuzzüge, einen nach dem heiligen Lande und einen nach Tunis, die beide erfolg- und ruhmlos verliefen. Auf dem ersten, 1248 — 1254 unternommen, begleitete ihn auch seine Gemalin, Margaretha von Provençe, die mit Vergnügen die Gelegenheit ergriff, auf einige Zeit aus der Nähe ihrer das Regiment ausschliesslich führenden Schwiegermutter zu kommen. Nach der Rückkehr war letztere gestorben (1. Dez. 1252). Aus dem zweiten Kreuzzug kehrte Ludwig selbst nicht mehr zurück. Er starb 1270 im Lager vor Tunis; sein ihm auf dem ersten Kreuzzug in Aegypten geborener Sohn, Johann Tristan, war ihm ebenda kurz vorher im Tode vorangegangen.

Auch auf diese fernen Züge musste dem Könige seine Capelle folgen. Als am 25. Aug. 1248 die Einschiffung des Kreuzheers im Hafen von Aigues-Mortes vollzogen war, rief der Chormeister den Sängern zu: „Singet zu Gott!“ und sie sangen alle einstimmig: „Veni, creator Spiritus.“ — Bevor Ludwig Palästina wieder verliess, machte er noch eine Pilgerreise nach Nazareth. Er kam dort am Abend vor Maria Verkündigung an und folgenden Tages liess er am Altar, der an der Stelle errichtet war, an welcher der Engel der Jungfrau erschienen war, eine feierliche Messe singen, empfing das Abendmahl und wohnte noch der Vesper und Frühmesse bei, und während aller Gottesdienste ertönte „chant et déchant „à ogre et à treble“, d. i. der Cantus firmus der Kirchenhymnen mit verziertem Gegengesang und mit Begleitung der Orgel und einer Art hoher Trompete, treble

genannt, welche die höchste Singstimme verdoppelte. Wie viele der Capellsänger, die mit dem König nach Palästina sich eingeschifft hatten, wieder zurückkamen, vermeldet kein Chronist. Dass dieser für seine Person äusserst anspruchslose und einfache Fürst alles aufbot, den Capelldienst, der ihm eine Herzensangelegenheit war, so würdig und glanzvoll wie möglich einzurichten, darf als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Er wählte seine Sänger selbst aus und wollte, dass an Festtagen stets ein Bischof die Messe celebriren solle. Bei solchen Gelegenheiten verstärkte man dann den Chor noch durch Herbeiziehung solcher Gesangskräfte, die nicht zur Capelle gehörten.

Man setzt die Einführung und Uebung mehrstimmiger Gesänge in der königlichen Capelle in der Regel erst in die Regierungszeit des Enkels Ludwigs, Philipps des Schönen. Diese Annahme erscheint im Hinblick auf oben gegebene Notizen irrig. Wie gezeigt wurde, fallen die wichtigen auf musikalischem Gebiete erreichten Resultate in die Zeit von 1100—1300. Die musica plana, d. h. die tactlose Musik, hatte sich längst der musica mensurabilis, der rhythmisch gegliederten, genähert; alte Vorurteile bezüglich der Anwendung unvollkommener Intervalle (Terzen und Sexten) und Dissonanzen (Secunden und Septimen) verschwanden mehr und mehr. Die Gesetze des Contrapunkts wurden festgestellt und die gute Wirkung der Gegenbewegung (motus contrarius) frühzeitig erkannt. Auch die Orgeln waren aus dem Zustande grosser Unvollkommenheit, in dem sie sich noch in den Tagen Carls d. Gr. und seiner Nachfolger befunden hatten, endlich herausgetreten, so dass sie, wie es scheint, zur Unterstützung des Gesangs recht wohl gebraucht werden konnten. Allerdings darf man sich unter den Orgeln dieser Zeit nur kleine, tragbare Instrumente von geringem Umfange und wenigen Stimmen denken. Von Frankreich verbreitete sich die unseren Ohren so barbarisch erscheinende Kunst des Discantirens nach den Niederlanden. Die Hochschule für dieselbe blieb aber stets die königliche Capelle und der Chor von Notre-Dame in Paris, welche jedenfalls auserlesene Kräfte besassen. Bei letzterm waren als Organisten und Capellmeister die bedeutendsten Tonsetzer dieser Periode thätig. Léonin, optimus organista, maître Perotinus magnus,

Robert de Sabillon, Pierre de la Croix, Franco primus u. s. w. Da nun die Cathedralen anderer Städte ebenfalls nach Sängern verlangten, die in der rechten Art zu fauxbourdonisiren und zu déchantiren geübt waren, so entstanden allmälig allerwärts Meisterschulen (maîtrisen), in denen unter einem Singmeister (maître) Männer und Knaben die allbeliebten Singmanieren übten, um sie beim Gottesdienste verwerten zu können. Kunstfreunde und fromme Personen wetteiferten, derartige Schulen zu fundiren und zu unterstützen. Papst Urban V. z. B. stiftete 1362 zu Toulouse eine Maîtrise mit einem Singmeister und sieben Knaben, welche letztere den Gesang beim Hochamte unterstützen sollten. Jean Charlier, nach seinem Geburtsdorf in der Rheimser Diöcese Jean de Gerson genannt (1363—1429), der berühmte Kanzler der Pariser Universität, durch den ehrenvollen Beinamen „Doctor christianissimus" ausgezeichnet, teilt in seinem Tractat „De disciplina puerorum" die von ihm für die Singknaben an Notre-Dame in Paris aufgestellten Statuten mit, indem er sich darüber ausspricht, was gesungen werden dürfe, und Vorschriften über guten Gesang und Erhaltung der Stimme gibt. Er sagt: „Die Knaben sollen den Sinn der Engel haben, weil sie für die Cathedrale den Dienst derselben darstellen. Gesangunterricht soll für sie Hauptsache sein, aber Grammatik und Logik nicht vernachlässigt werden. Der liturgische Text soll ihnen französisch erklärt werden, denn Worte, deren Sinn man nicht versteht, kann man nicht seelenvoll vortragen. Sie sollen des Morgens nicht zu viel essen und überhaupt alles vermeiden, was der Stimme schaden könne u. s. w."

Es ist eine stets wiederkehrende Thatsache, dass die von Natur so sehr zur Eitelkeit angelegten Sänger, wenn man sie gewähren lässt, immer übermütig werden und, indem sie sich persönlich in den Vordergrund zu drängen streben, den eigentlichen Zweck ihres Berufes sehr oft aus den Augen verlieren. So haben diese Virtuosen nur zu häufig der Sache, der sie dienen und die sie fördern sollten, empfindlich geschadet, und mussten sie von Zeit zu Zeit immer wieder in die von ihnen einzuhaltenden Schranken zurückgewiesen werden. Das Déchantiren bot ihnen willkommenen Anlass, alle Kunst der Kehlfertigkeit und zwar nicht allein auf Kosten

des kirchlichen Gesanges, sondern auch der reinen Harmonie und des guten Geschmackes geltend zu machen. Aber wenn nun auch seitens der Kirchencomponisten, wie der Kirchensänger momentan Ausschreitungen nach verschiedensten Richtungen hin immer wieder versucht wurden, die Kirche gebot im entscheidenden Augenblicke stets Einhalt. J. Cotto sagt, da er auf den Déchant zu sprechen kommt, er könne die Sänger nur mit Betrunkenen vergleichen, die zwar glücklich ihre Wohnung finden, aber nicht wissen, auf was für Wegen und Stegen. Und der gelehrte J. de Muris, über das Treiben derselben entrüstet, bemerkt: „Wie können Männer nur die Stirne haben, zu discantiren, die von Zusammenklängen doch gar nichts verstehen? Ihre Stimmen irren regellos um den Tenor; auf gut Glück werfen sie ihre Töne hin, wie einen Stein, der, von ungeschickter Hand geschleudert, unter hundert Würfen kaum einmal trifft.“ Und in seinem „Speculum musicae“ hält er den Sängern folgende ernste Strafpredigt: „O Roheit, o Bestialität! einen Esel für einen Menschen zu nehmen, eine Ziege für einen Löwen, ein Schaf für einen Fisch; geradeso werfen sie Consonanzen und Dissonanzen unter einander, dass man eins vom andern nicht unterscheiden kann. Sie gleichen einem Blinden, der einen Hund prügeln will.“ J. von Salisbury macht ihnen den Vorwurf, dass sie durch Verschnörkeln einzelner Töne die Hörer zum Staunen bringen wollen. Das seien nicht menschliche, sondern Sirenengesänge, und wenn man diese selbst von der Nachtigall nicht übertroffene Virtuosität, diese Geschicklichkeit, in den Tönen auf- und abzusteigen, sie zu binden und zu trennen, wiederholt anzuschlagen und zu verschmelzen, auch bewundern müsse, so würde doch der Sinn durch sie verwirrt, der Geist bethört, das Urteil unmöglich. „Gehört solch' Ochsengebrüll in die Kirche? Glaubt man Gott durch solchen Lärm gnädig zu stimmen? apostrophirt B. Mantuanus die so erschrecklich loslegenden Sänger. Papst Johann XXII. suchte denn endlich auch den Gebrauch des Discantus im Kirchengesange, als dem Geiste und Zwecke desselben zuwiderlaufend, völlig zu unterdrücken; aber er fand leider nicht überall Gehör, oder man ignorirte bald wieder seine Verordnungen.

Obwol Ludwig IX. allen weltlichen Gesängen und den Schauspielen abgeneigt war, standen zu seiner Zeit beide

doch bereits in hoher Blüte und hatten vornehme Herren längst begonnen, Jongleurs oder Ménétriers in ihre Dienste zu nehmen. Wir wissen auch, dass schon sein Sohn, Philipp III. der Kühne, den weltlichen Gesängen vor den geistlichen den Vorzug gab, so dass also hier ein ganz natürlicher Rückschlag stattfand. Zu dieser Zeit (um 1190) lebte Jean de Neuville (geb. auf der Burg Neuville in der Champagne), ein geschätzter Dichter und Componist, und gewann ein nordfranzösischer Trouvère, Adam de la Hale, genannt der Bucklige von Arras, grossen Ruhm durch einige von ihm verfasste Singspiele (Jeux parties), in denen wir ganz allerliebsten Melodien begegnen. Adam wurde um 1240 geboren und für den geistlichen Stand in der Abtei Vauxcelles erzogen. Da er aber erkennen mochte, dass er für den ihm zugemuteten Stand keinen inneren Beruf hatte und zugleich bis über die Ohren in ein hübsches Mädchen verliebt war, verliess er die eingeschlagene Laufbahn und heiratete die schöne Marie, den Gegenstand seiner zärtlichen Neigung. Die Ehe war kurz, denn die jungen Leute fanden sich bei näherer Bekanntschaft nach allen Richtungen durch einander enttäuscht. Rasch entschlossen verliess Adam sein Weibchen bald wieder und ging, wie alle Franzosen, die sich trösten und zerstreuen und einen Weg machen wollen, nach Paris, wo er alsbald in dem Grafen von Artois, Robert II., Neffen Ludwigs IX., einen Gönner gewann, „denn er wusste schöne Worte zu erfinden, war vollkommen im Gesange und vermochte Chansons zu dichten und Partures (Wechselgesänge) und kunstreiche Motetten zu setzen und Balladen zu ersinnen, und gerade einen solchen Mann wünschte der Graf um sich zu haben.“ Er begleitete seinen neuen Herrn 1282 nach Neapel, erregte auch dort durch seine hübschen Stücke grosses Aufsehen und starb daselbst 1286. Die Lieder in den damaligen geistlichen und weltlichen Schauspielen wurden, wenn auch die in der Pariser, sicherlich einer spätern Zeit angehörenden Handschrift als „li Rondel Adan“ aufgeführten unbeholfen dreistimmig gesetzt sind, gewiss nur einstimmig gesungen. Wie schon gesagt ist Adam in einfachen Weisen ein Meister; er singt wie der Vogel, der in den Zweigen wohnt. Aber sobald der glückliche Materialist künstliche harmonische Sätze versucht, offenbart sich sein Ungeschick, denn das, was er

dann bietet, ist das gerade Gegenteil von Schönheit und Wolklang. Allerdings unterscheiden sich diese französischen Theaterliederchen himmelweit von den Ariosos der früheren italienischen Opernversuche. In Frankreich hatten Adams Stücke, die sich zugleich alle durch witzig pikanten, naiv lebendigen Dialog auszeichnen, ausserordentlichen Erfolg, und noch zu Ende des 14. Jahrhunderts wurden sie in Arras alljährlich zu Pfingsten aufgeführt.

König Philipp IV. der Schöne, oder wie ihn Johann v. Müller nennt, der Freche, der seinem Andenken durch die schmachvollsten Verbrechen, die empörendsten Treulosigkeiten, die Nachrede der Falschmünzerei und besonders die infame und grausame, im Einverständnis mit Papst Clemens V. vollführte Hinmordung der Templer (1310 und 1314) ein nicht zu tilgendes Schandmal aufgedrückt hat, ein Fürst, dessen Herrschsucht nur in der Unumschränktheit der Macht Befriedigung fand, dessen Stolz jeder Widerspruch zu unversöhnlicher Rachsucht reizte, dessen Habgier die willkürlichsten und drückendsten Erpressungen nicht genügten, hatte in seiner Capelle drei Sänger von Ruf: Thom. de Beis, Iehan de la Fontaine und Raoul de Maante, an deren Stelle 1313 die Hofrechnungen aber bereits drei andere anführen: Jean Belin, Thom. de Corbolio und Rob. de Charancies.

Als Ludwig IX. 1297 durch Papst Bonifaz VIII. heilig gesprochen worden war, wurde der seine Gebeine enthaltende Reliquienschrein in feierlicher Procession vom König, seinen Brüdern und den Prälaten zum Altar, wo er beigesetzt werden sollte, getragen. Während dieser Ceremonie besang der Chor unter Instrumentalbegleitung die vornehmsten Thaten des frommen Fürsten.

Zur selben Zeit wandelte Philipp das königliche Haus zu la Neuville in ein Kloster um und liess dort eine Kirche erbauen, die er S. Louis de Royal-Lieu nannte. Die Mönche dieser Abtei hatten den Titel „Chapelains du roi“ und allein die Erlaubnis, auf den Strassen zu singen und alle andern Mönche zu excommuniciren, die es versuchen würden, dies ihnen ausschliesslich verliehene Vorrecht anzutasten oder auszuüben.

In Philipps Regierungszeit fällt ein für die musikalische Kunst in Frankreich hochwichtig gewordenes Ereignis. Den Päpsten war der Aufenthalt in Rom längst unbehaglich ge-

worden. Dem vom Conclave in Perugia gewählten und zu S Juste in Lyon zum Papste gekrönten Clemens V.*) (Bertrand d'Agoust, Erzbischof von Bordeaux, 1305—1314), dem gefügigen Werkzeug und Helfershelfer eines unersättlichen und vor den entsetzlichsten Massnahmen nicht zurückschreckenden Despoten, erschienen die Verhältnisse in der ewigen Roma, dem anderthalbtausendjährigen Mittelpunkte der Kirche, und der Druck und Uebermut der römischen Barone so unerträglich, dass er gerne der Einladung Philipps folgte und, nachdem er erst abwechselnd in Lyon und Bordeaux gewohnt, endlich seine Residenz 1309 in Avignon nahm. Bis 1378, wo nach dem Tode Gregors XI. wieder eine Papstwahl in Rom stattfand, dauerte dieses „babylonische Exil", dem sich zum empfindlichen Nachteile der Kirche nun „das grosse Schisma" anschloss, während dessen der Christenheit das ärgerliche Beispiel gegeben wurde, dass zwei, ja sogar einmal drei sich gegenseitig bannende und verfluchende Päpste auf Petri Stuhl sassen (1378—1417 resp. 1449). Die heiligen Väter fanden in Frankreich nicht, was sie erwarteten: freiere Bewegung und grössere Unabhängigkeit. Im Gegenteil hielten sie die dortigen Könige nun so fest, dass an ein Loskommen so leicht nicht wieder zu denken war, und die Abhängigkeit von ihnen wurde drückender und entwürdigender, als die, über die sie in Rom sich einst zu beklagen gehabt hatten, sie wurde zur Sclaverei.

*) Der ehrgeizige Prälat, bisher Gegner des Königs, hatte, indem er sechs von diesem gestellte Bedingungen annahm, bevor seine Wahl erfolgte, sich diesem Satan völlig verschrieben. Der Papstkrönung (5. Nov. 1305) wohnten Philipp, sein Bruder Carl, der Herzog von Bretagne und viele französische Grosse bei. Es erschien als ein unheilweissagendes Omen, dass, als der neue Papst im Krönungszuge einherritt, eine Mauer niederstürzte. Getroffen, fiel er selbst vom Pferde, seine Krone rollte in den Staub, ihr schönster Schmuck, ein prächtiger Carfunkel, verlor sich; 12 Barone des Gefolges wurden zerschmettert, Carl v. Valois schwer verletzt, der Herzog von Bretagne starb an seinen Wunden. Während die Päpste in Avignon weilten, versank die Weltstadt Rom, nun kaiser- und papstlos, unter den Trümmern ihrer zwiefachen Grösse in tiefstes Elend. — Als der letzte Grossmeister der Templer, Jakob v. Moley, mit noch drei Ordensobern unter fortwährender Beteurung ihrer Unschuld, 18. März 1314 auf einer Seineinsel zum Scheiterhaufen geführt wurden, lud er Papst und König binnen Jahresfrist zur Rechenschaft vor Gottes Gericht. Clemens V. st. 19. April, Philipp IV., von schleichender Krankheit erfasst, 29. Nov. 1314. Auf ihm und seinen drei Söhnen ruhte der Fluch seines Volkes.

Als der Papst nach Avignon übersiedelte, blieb der päpstliche Sängerchor, die altberühmte „schola cantorum", nebst ihrem Primicerius in Rom zurück. In der neuen Residenz musste sofort eine neue Capelle gegründet werden. Die für den Moment allein dafür verfügbaren französischen Sänger brachten ihre Fauxbourdons und andere modischen Gesangsmanieren mit und trieben damit argen Unfug. Vorerst musste die auf einen Winkel der Gascogne reducirte Kirche sich mit diesen Kräften begnügen; und die weltlich gesinnte Curie der neuen Papststadt fand sogar Wolgefallen an ihren Leistungen. Doch schon der Nachfolger Clemens' V., der gefürchtete Blutmann Johann XXII. (1316—1334), ein starrer, harter und kalter Jurist, machte den Versuch, den Gregorianischen Gesang von allen seinen Auswüchsen und den Semibreven, Minimen und kleinen Noten, mit denen er überhäuft war, mit energischer Strenge wieder zu säubern, und decretirte zu diesem Zwecke 1322 sein berühmtes Verbot der mensurirten Musik, das jedoch von seinen in üppiges Leben, Geldgier und Prunksucht verstrickten Nachfolgern, die mehr Gefallen am kehlfertigen Vortrage französischer Déchantisten und den kunstreichen Satzfügungen niederländischer Tonsetzer, als am schlichten Cantus planus finden mochten, nicht mehr mit besonderer Strenge aufrecht erhalten wurde. Dennoch konnte der Einfluss, den die aufblühende Gesangschule zu Avignon auf Frankreich übte, nur ein günstiger, er musste sogar ein reinigender sein. Ebenso ist der Eintritt niederländischer Sänger in die neue päpstliche Capelle als ein folgenreiches und wichtiges Ereignis in der musikalischen Entwicklung überhaupt anzusehen.*) Wir wissen, dass der Begründer der

*) Das ehrwürdige Institut Gregors d. Gr. sah sich durch das Verbleiben Clemens' V. in Avignon von dem Stamme, mit dem es durch 700jährige Existenz innigst verwachsen war, losgelöst, und wie ein den Untergang päpstlicher Machtstellung symbolisirendes furchtbares Gottesgericht erschien es in dieser Zeit der Wirren, dass auch in der Nacht des 6. Mai 1308 die alte heilige Mutterkirche, die Basilica im Lateran, in Flammen aufging. Aus dem Dunkel, das sich fortan über die „schola" breitet, tritt sie nur einmal schattenhaft gelegentlich der Krönung Kaiser Carls IV. (1355) hervor. Der schon zu dieser Zeit masslose Hochmut der Franzosen, die sich bereits an der Spitze der Cultur und Wissenschaft sahen und geringschätzend auf alles andern Ländern Entstammte herabblickten, nahm auch Ueberlegenheit auf musikalischem Gebiete in Anspruch. Behaupteten sie doch, dass die Italiener nicht zu singen verständen,

zu so hohem Ansehen gelangten und so viele Meister ersten Ranges zählenden niederländischen Tonschule, Guill. Dufay aus Chimaï im Hennegau, 1377 bei der Rückverlegung des päpstlichen Stuhles mit nach Rom kam und da hochbetagt und allgemein verehrt 1432 starb. Mit den italienischen Sängern der päpstlichen Capelle mischten sich nun französische und niederländische. Letztere, am zahlreichsten vertreten, gewannen schliesslich massgebenden Einfluss; sie wurden die Musiklehrer Italiens, und ihre Compositionen, heute noch zu den hochgehaltensten Schätzen des päpstlichen Archivs zählend, für die grossen Tonsetzer der römischen Schule mustergiltig. Nur hier aber auch, wo der starre, kantige Stil der Niederländer mit südlichem Temperamente durchglüht erscheint, erregen die früheren Hervorbringungen derselben mehr als antiquarisches Interesse, erweisen sie sich vielmehr bereits als geniessbare Früchte. Der alte Gregorianische Choralgesang erweicht sich allmälig und beginnt von jetzt ab mildere Form anzunehmen.

Die letzten Tage Philipps IV. trübte ein bedauerliches Familienereignis: die drei Frauen seiner drei, ihm nach-

sondern wie die Ziegen meckerten. Papst Benedict XII., der den finstern Papstpalast in Avignon zu bauen begann, gab seinem Sängercollegium endlich eine feste Organisation, aber es war nun von keiner „schola" und von keinem „primicerius" mehr die Rede, sondern von einer „capella" und einem „magister capellae" (oder organorum). Die „capella" aber zählte 12 Sänger, die zu den Familiaren des Papstes gehörten, klösterlich in einem Zimmer zusammenlebten, an seinem Tische speisten, aus seinem Säckel gekleidet wurden. Seit der mehrstimmige Gesang in der Kirche Platz griff, galt es, auch das Stimmenverhältnis ins Auge zu fassen. Nicht Schönheit des Klanges allein, auch die Stimmgattung kam nun in Betracht. Da wegen des clericalen Characters der Capelle nur Männer dem Chore angehören konnten, standen bis 1600 (um welche Zeit sich die Castraten eindrängten) Soprane und Alte zumeist in Ansehen. Erstere wurden durch künstliche Ausbildung des Falsetts erzeugt und kamen meist aus Spanien (deshalb auch spanische Stimmen genannt); letztere waren das Ergebnis künstlicher Procedur, welche während der Mutation den Stimmwechsel durch gewisse Behandlung des Organs verhinderte. Nachdem mit Gregor XI. die Päpste wieder dauernden Aufenthalt in Rom genommen, wurden die dortige schola und die mitgekommene capella vereinigt. Doch erschienen zufolge der neuen Kunstübung die fremden Sänger (ultramontani) als die unentbehrlichen, die heimischen liess man allmälig aussterben. Ihre endgiltige Organisation und Einrichtung erhielt die päpstliche Capelle durch Eugen IV. (1431—1447), Leo X. (1513—1521), Paul III. (1534—1549), Gregor XIII. (1572—1585), Sixtus V. (1585—1590) und Gregor XIV. (1590).

einander in der Regierung folgenden Söhne, von denen aber keiner Nachkommen hinterliess, so dass sein Haus ausstarb, wurden gleichzeitig des Ehebruchs angeklagt. Ludwig der Zänker war mit Margarethe von Burgund (1315, als sich ihr Gatte wieder vermälen wollte, im Gefängnis erwürgt), Philipp der Lange mit Johanna, ihrer Base, Carl der Schöne, mit deren Schwester Blanca verheiratet. Die erste und die letzte dieser armen Frauen wurden schuldig befunden und ihre Liebhaber, die Ritter Walter und Philipp von Aunay, nebst allen Mitwissern der ärgerlichen Sache auf grausamste Weise hingerichtet; nur Johanna ward, ihrer reichen, noch zu erwartenden Erbschaft wegen, wieder zu Gnaden angenommen. Ludwig X., nur darauf bedacht, sich in knabenhafter Weise zu belustigen und seinen Hang zu unnützer Verschwendung zu befriedigen, in seinem ganzen Wesen also dem Vater sehr unähnlich, überliess die Regierung seinem Ohm, dem Grafen Carl von Valois, dem Stammvater der valesischen Könige. Ludwig liebte die Musik und war der erste französische König, der den weltlichen Sängern seines Hofhaltes auch einen Instrumentalchor beigesellte, aus dem sich in der Folge die „musique de la chambre du roi“ bildete. Er hatte sechs Instrumentenspieler, von denen jeder täglich 3 sous erhielt.

Eine Verordnung vom Jahre 1315, die Anstellung und die Gehalte der Hausbeamten im Palaste betreffend, besagt, dass als königliche Capellsänger noch die schon genannten Thom. de Corbolio und Rob. de Charancies angestellt waren; als ihre untergeordneten Gehilfen werden Rob. de Pissiaco, Jeh. le Cauchois und Rob. de Poissy angeführt. König Philipp V. schenkte seiner Capelle nur geringe Aufmerksamkeit. Eine von ihm 1317 erlassene Verordnung besagt, dass seine Ménestrels ausser dem Recht, an den alljährlichen Kleiderverteilungen zu participiren, auch freie Tafel bei Hof haben sollten (bouche à la cour), d. h. bei Hofe essen konnten, wann sie wollten. In diesen Jahren (1316—1321) that sich Jehannot Lescurel, ein Componist von Rondeaux und Balladen, in Paris hervor. Philipps Nachfolger, Carl IV., scheint die Musik wieder begünstigt zu haben, denn er vermehrte die Zahl der „musiciens ordinaires de la cour“.

Mochten nun aber auch die französischen Könige die Tonkunst begünstigen oder ihr abgeneigt sein, dieselbe ging

doch ihrer Vervollkommnung mit Riesenschritten entgegen. Der Nachruhm, ein Förderer und verständnisvoller Freund der Künste gewesen zu sein, wird einen Fürsten stets unsterblich machen; dieselben vermögen aber auch ohne einen solchen Mäcen zu gedeihen, ja ihre Entwicklung steigert sich oft in überraschender Weise unter den ungünstigsten äussern Verhältnissen. Die letzten Jahrhunderte waren gewiss scheinbar einer gedeihlichen Kunstblüte nichts weniger als vorteilhaft, denn sie sind ausgefüllt von wilden, verheerenden Kriegen, schweren Heimsuchungen und despotischer Willkür. Auf dem Throne Frankreichs sassen mit ganz wenigen Ausnahmen nur schwache, characterlose, zu jeder Schandthat bereite, ihrer Aufgabe nur selten gewachsene, meist entnervte und unfähige Fürsten; dennoch findet gerade in dieser trostlosen Periode die Tonkunst hier eine Heimat, vollzieht sich der wichtigste Umschwung auf musikalischem Gebiete, indem die bisher nur melodische und rhythmische Musik nun vielstimmig wird und zugleich aus dem Kindesalter der Homophonie in die Periode höherer Reife, die der Polyphonie, tritt. In der vorangegangenen Zeit fast nur eine von gelehrten Clerikern gehegte Kunst, wird sie von jetzt ab, mögen auch noch für lange hinaus Mönche, Doctoren der Theologie und andere Personen geistlichen Standes ihr vorwiegende Aufmerksamkeit schenken, Capellmeister und Sänger die priesterlichen Weihen empfangen haben, Gemeingut der gebildeten Laienwelt

In Frankreich, das jetzt begrenzt zu denken ist durch die Seine und Somme, durch Orleans und Burgund, entsteht seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. die erste Tonschule, die altfranzösische, deren selbständige Disciplin jenen eigenartig streng in sich abgeschlossenen Character trägt, der sie befähigt, die ausschliessliche Lehrerin der übrigen, mit ihr in Geistesgenossenschaft eng verbundenen und mit gleich regem Eifer nach hochgesteckten Zielen strebenden nördlicheren Schulen, der gallo-belgischen (oder gallo-vlämischen, 1340—1460) und niederländischen (holländischen, 1460 bis 1560) zu werden. Diese drei Schulen wurden übrigens in den seitherigen Musikgeschichten stets nur als eine behandelt: als die niederländische oder französisch-niederländische. Wenn auch durch gewisse Merkmale geschieden, ist doch der Raum, auf dem sich diese verschiedenen Richtungen

entwickelten, ein so naheliegender und engbegrenzter, auch durch die einheitliche Sprache verbundener, dass man dieselben recht wol identificiren kann. Aus Nordfrankreich und den sich daran schliessenden niederländischen Provinzen gingen alle jene berühmten Musiker hervor, deren Ruhm den ganzen Umkreis der damaligen musikalischen Welt erfüllte, die meisten jener Theoretiker und Contrapunktisten, Gesangmeister und Sänger, Organisten und sonstigen Instrumentisten, deren Name sich durch Werke, Leistungen und Ruf bis auf uns vererbte und die in ganz Europa die einflussreichsten Stellungen einnahmen. In Verbindung mit der obigen Einteilung in Schulen steht die von dem berühmten Musikforscher Coussemaker*) und nach ihm von E. Naumann versuchte Periodisirung des französisch-niederländischen Zeitraums. Er bezeichnet die Zeit zwischen 1070—1100 als „la période originaire" (Hucbald und seine Nachfolger); als zweite die von 1100 bis 1140 reichende, in der der Gebrauch musikalischer Wertzeichen stetig zunimmt (die Meister Léonin und Perotin, J. de Garlande und R. de Sabillon); als dritte: „la période franconienne", 1170—1230 (die beiden Franco und Jérôme de Moravia); als vierte das Zeitalter der „ars nova" (im Gegensatz von „ars antiqua", wie man die ältere französische Doctrin nannte) 1230—1370. (Ph. de Vitry, J. de Muris und Guill. de Machaut.) Diese Kunstperioden richten sich nun allerdings nicht nach den politischen Ereignissen, weshalb die letzte der vorstehend genannten bereits in den folgenden Abschnitt hinübergreift, aber sie waren an dieser Stelle übersichtlich zusammenzufassen. Auf einen Moment jedoch, dem auch die Tonkunst ganz ausserordentliche Förderung verdankt, ist hier noch besonders und nachdrücklichst hinzuweisen. Frankreich hatte das Glück, in Paris, also im Mittelpunkte des Landes und damals schon der Centralpunkt aller geistigen Bestrebungen desselben, eine Hochschule zu besitzen, die der Pflege aller Künste und Wissenschaften geweiht war, so dass

*) Charl. Edmond Henri de Coussemaker, geb. 19. Apr. 1805 in Bailleul (Dep. du Nord), gst. 10. Jan. 1876 in Bourbourg, war ein gelehrter Jurist, der, von unermüdlichem Forschungseifer getrieben, seine musikhistorischen Studien namentlich dem Mittelalter zuwandte und durch eine Reihe hochbedeutender, zwischen 1841—1876 veröffentlichter, sehr schätzbarer Werke, sich grösste Verdienste um die Musikgeschichte erwarb.

sie bereits im Jahre 1258 Papst Alexander I. einem Lebensbaum im irdischen Paradiese verglich, an der alle die grossen und gelehrten Männer unterrichteten und wirkten, die wir oben schon nannten, und von der denn auch notwendiger Weise die Kunst der Töne die reichsten Anregungen erhalten musste. Wirklich gab man sich in Paris dem musikalischen Studium mit ganz besonderem Eifer hin, und es darf daher nicht überraschen, dass sich inmitten eines Volkes, dem man in der Folge jede musikalische Beanlagung absprach, eine so fruchtbare Kunstentwicklung bethätigte, und dass sich im Schosse desselben nicht nur eine eigene national abgegrenzte Schule bilden konnte, welche die ihr eigentümliche Disciplin und Tradition auf alle mit ihr in Berührung stehenden zu vererben vermochte, sondern die auch für Jahrhunderte ihren Einfluss zu behaupten wusste.

IV. Periode der Valesischen Könige.*)

(1328—1515).

Die letzte Dynastie hatte nur einen guten, rechtlichen und bei all seinen frommen Schrullen auch verständigen Fürsten aufzuweisen, Ludwig IX. Die übrigen Glieder derselben waren gewaltthätige, verderbte, zu jeder Greuelthat entschlossene Tyrannen, unter deren Herrschaft sich zwar das Königtum über die Macht des Lehnwesens erhob und das Reich sich ansehnlich vergrösserte, die es aber nicht verstanden, die Mehrzahl ihres Volkes und die Stadt- und Landbewohner durch milde und gerechte Regierung und eine weise, wol-

*) Carl, Graf von Valois, Sohn Philipps III., st. 1325. Sein Sohn: Philipp VI. Valesius 1328—1350. Johann, der Gute — 1364. Carl V., (le Sage) — 1380. Carl VI. (le Bien-Aimé) - 1432. Carl VII. (le Victorieux). Ludwig XI. — 1483. Carl VIII. — 1498. Ludwig XII., Urenkel Carls V., Enkel des 1407 ermordeten Herzogs Ludwig, Sohn des Herzogs Carl von Orleans. — 1515. Franz I., Urenkel Ludwigs von Orleans, Enkel Johanns und Sohn Carls, Grafen von Angoulême, — 1547. Heinrich II., erm. 1559. Dessen Söhne: Franz II. — 1560, Carl IX. — 1574, Heinrich III. — 1589.

thätige Verwaltung an sich zu fesseln. Der nur durch empfindliche Opfer und grausame Bedrückung aufrecht zu erhaltende Glanz der Hofhaltungen, die Flunkereien des Rittertums, die Bevorzugung einer mit prahlenden Worten grossthuenden Aristokratie, dürfen nicht über die allgemein eingerissene Verdorbenheit und Sittenlosigkeit der höhern Stände täuschen. Von Urzeiten her war Frankreich ein grosses Blutfeld. Jahrhunderte andauernde, menschenwürgende Kriege entvölkerten das Land und erschöpften seine besten materiellen Hilfsquellen. Kaum schien ein mit äusserster Hartnäckigkeit geführter unglückbringender Krieg gegen Flandern beendet, als ein furchtbarer Kampf mit England entbrannte, dessen König Eduard III., ein Enkel Philipps IV. und Sohn der Schwester Carls IV., Anspruch auf den französischen Thron erhob. Sobald hier der Friede geschlossen war, trugen Frankreichs Heere den Krieg nach Italien.

König Philipp VI., einer capetingischen Nebenlinie entstammend, schien nur bedacht, dies vergessen zu machen, und es nur darauf abzusehen, sich im Glanze seines Königtums zu zeigen und durch verschwenderische Pracht Bewunderung zu erzwingen. Lüstern nach kriegerischem Ruhme, nahm er sofort nach seinem Regierungsantritt den unterbrochenen Kampf gegen seine nördlichen Nachbarn wieder auf. Die Flandrer, an der Landesgrenze auf dem Berge bei Cassel gelagert, erwarteten in uneinnehmbarer Stellung trotzigen Mutes ihre Feinde. Das ihnen gegenüber campirende französische Heer war nicht genug auf seiner Hut, glaubte während der heissen Augusttage die Waffen ablegen zu dürfen und verbrachte die Nächte bei Tanz und üppigen Gelagen. Ein gewandter, der französischen Sprache kundiger Mann aus Brügge, Namens Zennequin, schlich sich, einen mehrtägigen Waffenstillstand benutzend, als Fischhändler in das französische Lager und beeilte sich dann, seinen Landsleuten, die den Fremden zum Hohne auf Cassels Mauern eine Standarte aufgepflanzt hatten, auf der ein Hahn mit der Umschrift: „Wenn dieser Hahn gekräht haben wird, wird König-Philipp Cassel erobern“, gemalt war, von der Sorglosigkeit derselben Nachricht zu geben. Sofort beschlossen die Belagerten einen Ausfall. Die von ihren nächtlichen Orgien noch betäubten Feinde wichen; ein von dem Kundschafter geführter kühner Haufe

drang bis zum Zelte des Königs. Das Morden hatte bereits begonnen, Lärm und Geschrei sich von allen Seiten erhoben. König Philipp war durch seinen herbeieilenden Beichtvater Nic. Gorrand kaum von der Gefahr, in der er sich befand, zu überzeugen. Weder Stallmeister noch Ritter waren gegenwärtig, ihm die Rüstung anzulegen; da übernahmen dies Geschäft seine Capellsänger. Den mit genauer Not entkommenen Fürsten nahmen die Reiter der Grafen von Holland, Bar und Namur, die gerüstet geblieben waren, in ihre Mitte. Sie hielten den nur zu bald von Hitze und Marsch erschöpften Flandrern Stand, bis sich die Franzosen wieder gesammelt hatten. Keiner der Söldner, die abgestiegen waren und sich den Angreifern entgegengeworfen hatten, wich, alle wurden auf dem Platze, auf dem das Handgemenge begonnen hatte, getötet; die Flandrer aber wurden, nachdem sie 12000 Mann verloren hatten, zuletzt dennoch in die Flucht geschlagen. Der Tapferkeit dieser Hilfstruppen und den Gebeten seiner Geistlichkeit verdankte der eitle König einen grossen Sieg. Ohne die Waffen abzulegen, liess er in seinem Zelte das Te Deum und Antiphonen zu Ehren der heiligen Jungfrau und S. Denis singen. Dann bei der Rückkehr nach Paris ritt er völlig gewappnet auf seinem Schlachtrosse zur Kirche Notre Dame und opferte dort Rüstung und Pferd der Mutter Gottes. Nach einer gefährlichen Krankheit seines Sohnes Johann, Herzogs der Normandie, machte er zu Fuss eine Pilgerreise von Taverni bis S. Denis und hörte eine vom Klosterabt gelesene Messe. Die Hymnen, welche am Abend zu Ehren des heiligen Dionys aufgeführt wurden, sangen, wie der Chronist ausdrücklich bemerkt, nicht seine Capellane, sondern der Chor der Mönche.

Uebrigens war Philipp kein Musikfreund, was daraus zu schliessen ist, dass er die Zahl seiner Capellmusiker beschränkte. Er besoldete deren nur vier: P. de Suzay, Raoul de Champs, Guill. Daubenton und P. Lepiart, deren jeder täglich 11 sous erhielt. Denis le Grand, der vom einfachen Priester erster Capellmeister der königlichen Capelle wurde, erregte durch seine Klugheit, seine schöne Stimme und sein Buch: „Le vol du faucon“ die Bewunderung seiner Zeitgenossen. Die vom Secretär Philipps IV., Le Tourneux, niedergeschriebenen Verordnungen für das Haus der Chorknaben der heiligen Capelle besagen, dass acht Knaben auf-

genommen und zwei Meister, deren einer Singmeister hiess, angestellt werden sollten. Dieser hatte sie zu lehren, gut im Chore, in den Motetten und mehrstimmig zu singen.

Philipp's VI. Regierung war von schweren Unglücksfällen heimgesucht. Er verlor gegen die Engländer die Seeschlacht bei Sluys (24. Juni 1340) und die Schlacht bei Crecy (26. August 1346). 1347 suchte die Pest das Land in furchtbarer Weise heim, was eine grausame Judenverfolgung veranlasste. Diesem Notjahre folgten zwei entsetzliche Teuerungsjahre. Der König liess bei seinem Tode das Land in viel unglücklicherem Zustande zurück, als er es vor 22 Jahren übernommen hatte, und damals waren die Verhältnisse schon trostlos genug.

Sein Sohn Johann, den man seltsamer Weise „den Guten“ nennt, begann seine Regierung mit einer verabscheuungswürdigen Gewaltthat und zeigte dadurch seine Geneigtheit, in den Fussstapfen seines Vaters zu wandeln. Er war trotz persönlicher Tapferkeit ein siegloser Fürst, seine Regierungszeit bezeichnet eine der unglücklichsten Perioden in der Geschichte Frankreichs. In der verhängnisvollen Schlacht in der Ebene von Maupertuis (14. September 1356) wurde er von dem an Zahl viel geringeren Heere des Prinzen von Wales (des schwarzen Prinzen) vollständig geschlagen und samt seinem jüngsten Sohne Philipp gefangen genommen. Durch vier Jahre lebte er nun als Gefangener Eduards III. in England. Nach dem Friedensschlusse von Bretigny (8. Mai 1360), der Frankreich furchtbare Opfer an Provinzen und Geld auferlegte, kehrte er im December, nachdem er seine drei jüngeren Söhne und seinen Bruder, den Herzog von Orleans, den Engländern als Geiseln gestellt, in sein mittlerweile vom Bürgerkrieg, von den zuchtlos und raubend umherstreifenden herrenlosen Söldnerbanden, der Pöbelherrschaft in Paris, dem Bauernaufstand der Jacquerie (abgeleitet von Jacques bon Homme) und der Pest wirtschaftlich vollständig ruinirtes und entvölkertes Land zurück. Dieser König ohne Reich und Geld, so dass er nicht einmal die Raten des von seinen Besiegern bedungenen Lösegeldes bezahlen konnte, anstatt nun daran zu denken, die durch seine und seiner Adelshäupter geführten unseligen Kriege dem Lande geschlagenen Wunden zu heilen, fasste jetzt den unbegreiflichen

Entschluss, einen Kreuzzug nach Palästina zu unternehmen. Dieser wahnsinnige Plan wurde nur deswegen nicht ausgeführt, weil einer der dem Könige von England gestellten Bürgen, der Herzog von Anjou, wortbrüchig geworden und entflohen war, und Johann durch seinen Eid sich gebunden glaubte, in die Gefangenschaft zurückkehren zu müssen. Er starb 8. April zu London und ward in S. Denis bestattet.

In so wildbewegter Zeit, in der selbst in der Hauptstadt Paris die Herrschergewalten unausgesetzt um die Oberhand rangen, konnte die königliche Capelle nicht zu glänzender Existenz gelangen. Das Personal derselben bestand nur noch aus drei Capellanen, deren erster J. de Chartres war, und vier Choristen. Mochte auch König Eduard seinem Gefangenen möglichste Freiheit innerhalb gewisser Grenzen gestatten und sich stets angelegen sein lassen, ihn durch Feste und Jagden zu zerstreuen, das bittere Gefühl seiner Lage wird er in der Brust des unglücklichen Fürsten dadurch nicht zum Schweigen gebracht haben. Vielleicht vermochten ihm seine Ménestrels, die ihn nach England begleitet hatten, wenn sie ihm die heimischen Weisen und Lieder vorspielten, einigen Trost zu gewähren. Unter ihnen befand sich, durch Treue und Talent ausgezeichnet, der Spielmannskönig Copin du Brequin, sein Factotum, wiederholt mit wichtigen Aufträgen von ihm betraut und durch ehrende Geschenke belohnt.

Johanns ältester Sohn Carl, wegen seiner ungewöhnlichen Kenntnisse, Geistesbildung und Redegewandtheit „der Weise" genannt, besass nicht die Kriegslust seines Vaters und des französischen Adels. Nie sah man ihn an der Spitze seiner Heere. Endlich hatte Frankreich wieder einen König, dessen ganzes Bestreben darauf gerichtet war, seinem Reiche die lange entbehrte und immer noch durch die frechen Brandschatzungen dienstloser Söldnerbanden und die Felonie unbotmässiger Vasallen bedrohte Ruhe wieder zu geben und die zahlreichen unter König Johann an England verloren gegangenen Provinzen, sei es durch kluge diplomatische Schachzüge oder sicher wirkende Arglist, wieder mit demselben zu vereinigen. Seine Lieblingsbeschäftigung war Lectüre, seine Erholung der Umgang mit Gelehrten, seine Freude die Vermehrung seiner Bibliothek. Sein von Natur nicht kräftiger

Körper war durch gefährliche Krankheit, deren Ursache man einer durch den König von Navarra, Carl den Bösen, veranlassten Vergiftung zuschrieb, noch mehr geschwächt. Unablässig bestrebt, das königliche Ansehen auf Unabhängigkeit zu stützen, war er doch freigebig gegen die Grossen, mitleidig gegen Arme und Kranke, mild und gütig gegen sein Volk, ein gerechter Richter und, trotzdem er sich mit einem glänzenden Hofstaat umgab, ein sparsamer Haushalter. Mit den ihm selbst versagten Feldherrneigenschaften war dafür in ausserordentlicher Weise einer seiner Unterthanen ausgerüstet, der mit solchem Glück und Erfolg gegen die Engländer stritt, dass er ihnen fast alles wieder abnahm, was sie unter dem letzten Könige durch Eroberung sich angeeignet hatten. Dieser, einer adligen, aber armen bretagnischen Adelsfamilie entstammende, kräftige, edelmütige und selbst im rauhen Kriegshandwerk sich stets menschlich zeigende, kluge und tapfere Held war der Connétable Bertrand du Guesclin (geb. auf dem Schlosse Mottebroon bei Rennes um 1314, gest. vor Château - neuf - de - Randon, 13. Juli 1380). Mit ihm in Waffenbruderschaft verbunden und ein eben so gefährlicher Widersacher der Feinde seines königlichen Herrn war sein Landsmann Olivier de Clisson (1332 bis 1407), ein furchtloser und listiger, aber grausamer Krieger, daher mit dem Beinamen „der Schlächter" gekennzeichnet.

In dem alsbald wieder ausbrechenden Kriege mit England erschwerte der schwarze Prinz, der im Verlaufe desselben über die abgefallene Stadt Limoges ein furchtbares Strafgericht verhängte, den Franzosen ihre Unternehmungen nach Kräften; als ihn aber Krankheit nötigte, 1371 nach London zurückzukehren (er starb 1376) und ein ihm ebenbürtiger Heerführer nicht an seine Stelle zu setzen war, verfolgte das Missgeschick die wenige Jahre früher stets siegreichen Britten unausgesetzt.

Viel zu früh für das Wohl seines Landes starb Carl V. 1380 im Schlosse Beauté an der Marne, nur einen unmündigen Sohn hinterlassend, dessen Minderjährigkeit die grossen Kronvasallen Frankreichs, seine Oheime Ludwig von Anjou, Philipp der Kühne von Burgund und Johann von Berry, sein

Vetter Ludwig II. von Bourbon, und dessen Bruder Ludwig von Orleans zur schamlosesten Ausbeutung und Tyrannisirung des armen Landes benutzten.

Zur Zeit der letzten französischen Könige lebte ein berühmter Dichter und Musiker, der an ihrem und am Hofe ihnen befreundeter Fürsten bedienstet war. Guill. de Machaut oder de Machault (de Mascandium, Michaute, Machau) wurde 1284 im Dorfe Machau bei Rethel in der Champagne geboren, trat 1301 in die Dienste Johannas von Navarra, Gemalin Philipps des Schönen, und 1307 als Kammerdiener in die des Königs. 1316 wurde er Geheimschreiber Johanns von Luxemburg, Königs von Böhmen, dem er nach Prag folgte. Nachdem dieser in seinen letzten Jahren erblindete Fürst in der unglücklichen Schlacht bei Crecy seinen Tod gefunden, nahm ihn dessen Tochter Bona, Herzogin der Normandie, unter ihre Diener auf. Als ihr Gemal, Johann, König von Frankreich geworden war, ward er auch bei diesem und seinem Nachfolger Geheimschreiber. Er lebte noch 1369. Ausser verschiedenen Gedichten (Li temps pastour, La prise d'Alexandrie u. s. w.) besitzt man von ihm auch eine grössere Zahl zwei- und dreistimmiger Motetten, Rondeaux, Balladen und scherzhafter Chansons. Das für uns interessanteste seiner Werke jedoch ist die 1364 von ihm zur Krönungsfeier Carl's V. geschriebene Messe, eines der ältesten Denkmale des vierstimmigen Satzes, der mit Machaus Composition aus dem Dunkel der Zeiten nun als selbständige Kunstäusserung mehr und mehr zu Tage tritt. In diesem Werke zeigt sich Guillaume als graziöser Melodist, wie es auch Adam de la Hale war, aber als Harmonist, obwol er sich bereits in Nachahmungen und freieren Gestaltungen versucht und die Ansätze jenes Stils erkennen lässt, den wir in den Werken späterer Meister bewundern müssen, gehört er doch noch ganz der Kindheit der Kunst an. Immerhin ist das Streben dieser Zeit anzuerkennen, sich aus den Fesseln der Diaphonie (des Quinten- und Quartengesangs, des Quintirens) zu befreien. Die in Rede stehende Messe zeigt, dass man eben nur schüchtern es wagte, zu andern als den seither üblichen Tonverbindungen überzugehen, aber eine wünschenswerte Gewandtheit in der Beherrschung der

harmonischen Combinationen durchaus noch nicht zu erreichen vermochte.*)

König Carl V. erwies sich den Künsten sehr geneigt. Er war ein geschickter Architect, der die Pläne zu vielen Kirchen und religiösen Anstalten selbst entwarf und ihren Bau mit Sachkenntnis leitete, und ein feinhöriger Musiker, dem kein von seinen Sängern gemachter Fehler entging, was bei der abscheulichen Harmonie und der entsetzlichen Mehrstimmigkeit der damaligen Zeit schon etwas sagen will. Aber man ersieht auch daraus wiederum, dass sich die Sinnesorgane des Menschen selbst an das unglaublichst Scheinende allmälig gewöhnen können. Da er zugleich ein frommer Fürst war, erscheint es selbstverständlich, dass ihm zur Hebung seiner Capelle, die ja die Pracht religiöser Ceremonien so sehr zu fördern im Stande war, kein Opfer zu gross erschien. Wie seine Krönung durch festliche Gesänge verherrlicht wurde, so auch die Geburt seines Sohnes (1368), bei welcher Gelegenheit alle Kirchen in Paris in musikalischen Gottesdiensten wetteifernd Gott Dank darbrachten.

Morgens, nachdem der König aufgestanden, sich gekämmt, angekleidet und seine Anordnungen für den Tag getroffen hatte, brachte man ihm sein Brevier, und er las dann mit seinem Caplan die für die Zeit vorgeschriebenen canonischen Stundengebete. Gegen acht Uhr ging er zur Messe, die stets musikalisch abgehalten wurde. Seine vortrefflich bestellte Capelle verherrlichte selbstverständlich auch alle Heiligenfeste durch passende und schöne Gesänge. Schon bevor er den Thron bestieg, hatte er ausgezeichnete Sänger und Musiker, ehrenwerte Personen, in seinen Dienst genommen. Diese vereinigte er in der Folge mit den bereits vorhandenen

*) Für das hohe Ansehen Machaut's bei seinen Zeitgenossen spricht folgende Stelle aus einer auf seinen Tod von Emil Deschamps gedichteten Ballade:

Rubebes, leuths, vielles, syphonies,
Psalterions trestous instruments coys,
Rothes, guiternes, flaustres, chalemies,
Traversaines — et vous nymphes de bois —
Tympane aussi, mettez en oeuvre dois.
Et le choro: n'y ait nul qui replique
Faictes devoir, plourés gentils galois
La mort Machau, le noble rhetorique.

Sängern, so dass nun seine Capelle sowol, wie seine Kammermusik vollständig besetzt und organisirt war. Nach einer Verordnung vom Mai 1364 bestand erstere aus fünf Capellanen, jeder mit täglicher Besoldung von 7 sous (Arnoult de Grandpont, J. de Vernon, J. Hemon, Nicolle de Loz, Sim. Bernaraille), und acht Choristen, deren jeder 4 sous täglich erhielt (Thévenin de Troismons, Bertrand de Blois, Tenor, J. de Riuel, J. de Bruxeray, Bass, Thom. de Canne, Jac. Bonbaroche, Guill. Calletot, Guernot de Berron). Diese Sänger waren verpflichtet, an Sonn- und Festtagen mehrstimmig zu singen und an andern Tagen mit oder ohne Begleitung zu quintiren. — Ph. de Maizières, ein im Dienst des Königs Peters II. von Cypern stehender Edelmann, wurde von diesem 1372 an Papst Gregor XI. nach Avignon gesandt und übergab ihm bei dieser Gelegenheit eine zur Feier des 21. November (Mariä Opfer) in der morgenländischen Kirche gesungene mehrstimmige Messe mit dem Titel: „La bienheureuse Vierge Marie, en mémoire de ce qu'à l'âge de trois ans elle fut présentée au Temple par ses parents.“ Nachdem sie von einer Versammlung von Cardinälen und Theologen geprüft und gut und würdig befunden war, auch im römischen Gottesdienste gesungen zu werden, erhielt sie die Billigung des heiligen Vaters und es ward von demselben zugleich verordnet, dass dieser Tag in Zukunft in der ganzen Christenheit gefeiert werden solle. Man ging in Avignon selbst mit gutem Beispiele voran, indem man am 21. November d. J. in der Minoritenkirche einen Festgottesdienst abhielt.

Im folgenden Jahre überreichte Maizières diese Composition dem König Carl V., ihm zugleich erzählend, was sich in Avignon begeben hatte Der König war beim Empfange einer Nachricht, die so sehr geeignet war, seiner innigsten Verehrung für die Mutter Gottes neuen Ausdruck zu geben, so von Freude durchdrungen, dass er sogleich beschloss, dies Fest auch in seiner Capelle zu feiern. Peter, Abt von Conches, päpstlicher Nuntius am französischen Hofe, predigte an demselben, und der König entfaltete die grösste Pracht.

Es wurde bereits davon gesprochen, dass es an den fürstlichen Höfen längst schon Sitte war, auch weltliche Musiker (Ménéstriers) zu halten. Bereits Pippin der Kurze soll der-

artige Spielleute in seinem Dienst gehabt haben. Sie hatten vorzugsweise die Aufgabe, während oder nach der Tafel zu spielen, denn der Gebrauch, die Tischzeit durch geistliche Gesänge zu kürzen, war längst abgekommen. Carl, der sehr mässig war, lauschte, Geist und Gemüt daran erfreuend, gern nach seinen Mahlzeiten dem Spiele sanfttönender Instrumente. Die Musiker mussten so zart spielen, als ihre Kunst den Ton zu geben gestattete. Als der Sohn Kaiser Carls IV. zu Besuch am französischen Hofe war, wurden ihm zu Ehren glänzende Feste veranstaltet; der König zog sich in diesen Tagen nach dem Abendessen in der Regel in das Parlamentszimmer zurück, gefolgt von seinem Gaste und so vielen vom Adel, als in dasselbe einzutreten vermochten, und hier bekundeten nun dem Herkommen gemäss die Ménestriers auf tiefen Instrumenten (Violen) nochmals ihre Kunst, indem sie die Lieblingsstücke ihres Herrn vortrugen. Als Carl seine letzte Stunde nahen fühlte, liess er seinem Lager gegenüber Christi Dornenkrone aufstellen, welche kostbare Reliquie man rasch aus der königlichen Capelle in Paris herbeigeholt hatte, und zu seinen Füssen die Königskrone legen. Dann hörte er die Messe, die nach seinem Befehl mit von der Orgel begleiteten melodischen Gesängen gehalten wurde. Unter ihren milden Klängen entschlief er.

Alles, was unter des weisen Carls Regierung dem schwer geprüften Lande zum Heile gewendet war, ging in der unmittelbaren Folgezeit wieder verloren. Sein Sohn, Carl VI., lange unter Vormundschaft gesetzt, entnervte sich durch frühe Ausschweifungen und litt in Folge eines Sonnenstiches seit 1392 an temporären Wahnsinnsanfällen.*) Sein Vater konnte

*) Des armen Königs unglücklicher Zustand wurde durch ein schreckliches, auf ihn tiefen und unauslöschlichen Eindruck machendes Ereignis wesentlich verschlimmert. 1393, 29. Jan., gab seine Tante, die Herzogin von Berry, im Palast aux Gobelins einen Ball, an welchem sich der ganze Hof beteiligte. Eine Maskentruppe, wilde Männer vorstellend, mit Flachsgewändern bekleidet, stürmte lärmend in den Saal. Carls Bruder, der Herzog Ludwig von Orleans, der vielleicht recht wol wusste, wer sich hinter den zottigen Gewändern barg, kam mit einer Fackel diesen zu nahe, und im Nu standen alle in Flammen. Unter verzweifeltem Geschrei stürzte, das Unglück dadurch vergrössernd, die ganze Versammlung nach den Thüren. Inmitten dieser Scene des Alarms und der Unordnung erkannte die Herzogin den König und warf sich auf ihn, mit ihren Gewändern ihn bedeckend und so ihn rettend. Der

nicht, wie er vielleicht wünschte, sein Volk von den drückendsten Abgaben befreien; aber er hatte sich mit klugen und ehrenwerten Räten (die in der Folge ihre Treue meist sehr schwer büssen mussten) umgeben, die nicht den höchsten Adelskreisen entnommen waren; er war in Wahrheit ein Mehrer des Reiches, hatte durch den Landfrieden und vorteilhafte Bündnisse Gewerbfleiss und Handel geschützt und gefördert, eine geordnete Finanzverwaltung eingeführt und sich bemüht, durch ein Grundgesetz die Zukunft des Staates und des königlichen Hauses zu sichern. Aber kaum hatte er die Augen geschlossen, so loderte zwischen denen, die er zu Hütern der Ordnung gesetzt, lange genährter Hass in lichten Flammen empor. In wildem Kampfe um die mit der Krone verbundene Macht und zuerst die Jugend, dann die Unfähigkeit des Königs vorschützend, zeigten sie sich unersättlich in Hab- und Herrschgier, opferten sie in empörender Selbstsucht rücksichtslos das allgemeine Wol ihren Parteiansprüchen. Das Intriguenspiel am Hofe änderte sich nicht, als Philipp von Burgund 1404 starb und sein Sohn Johann, der Unerschrockene, sein Nachfolger wurde; nicht, als auf dessen Anstiften sein Todfeind Ludwig von Orleans 1407 ermordet worden war, denn nun traten dessen Gemalin und Söhne in den Kampf ein. Hass und das Verlangen nach Rache entzündeten 1411 einen Bürgerkrieg und den Aufstand der Cabochiens (Weisskappen) in Paris. Die vor keinem Verbrechen zurückschreckenden Parteihäupter scheuten selbst davor nicht zurück, sich mit König Heinrich IV. von England in Verbindung zu setzen und so den Erbfeind Frankreichs, den Britten, ins Land zu rufen. Man säumte denn auch seitens der ländergierigen Insulaner nicht, die sich bietende günstige Gelegenheit zu nützen und alte Ansprüche aufs neue geltend zu machen. Nach Heinrichs schon 1413 erfolgtem Tode eröffnete im Herbst 1415 sein Nachfolger, Heinrich V., wolgerüstet den Krieg gegen die übelberatene französische Regierung. In der von

---

Graf von Jouy, der Bastard von Foix kamen bei dieser Gelegenheit elend ums Leben; der junge Nantouillet rettete sich durch einen Sprung in ein Wasserfass. Der Herzog von Orleans, auf den sich schwerer Verdacht lenkte, durfte tagelang nicht wagen, sich öffentlich zu zeigen, und beeilte sich, seine Unvorsichtigkeit dadurch zu sühnen, dass er den Cölestinern eine Capelle zu bauen verhiess und Seelenmessen für die Umgekommenen stiftete.

ihm mit einem kleinen Heere gegen einen sechsfach überlegenen Gegner gewonnenen Schlacht in der Nähe des Schlosses Azincourt (24. Octbr. 1415) fielen 10000 Franzosen, darunter über 100 Bannerherren und 8000 Ritter. Die Engländer verloren nur 1600 Tote. Die Erfolg auf Erfolg gewinnenden Feinde fanden einen wichtigen Bundesgenossen im jungen Herzog Philipp von Orleans, der darauf brannte, den auf der Brücke von Montereau, wie man behauptete, mit Billigung des Dauphins Carl an seinem Vater vollführten Mord zu rächen (10. September 1419), obwol diesen hier nur das gleiche Schicksal erreichte, das er 12 Jahre vorher dem Herzog von Burgund bereitet hatte.

Auf diesen grässlichen und empörenden Vorfall hin ward der Dauphin (vornehmlich auf Betreiben seiner ihm feindlich gesinnten unnatürlichen Mutter, Isabella von Baiern, und des Herzogs von Orleans) von der Thronfolge ausgeschlossen erklärt und Heinrich V., der sich 2. Juni 1420 zu Troyes mit Catharina, der jüngsten Tochter Carls VI. vermält hatte,*) als Fürst eines Landes anerkannt, das er sich zum grössten Teile durch Waffengewalt bereits unterworfen hatte. Am 1. Decbr. hielt er an der Seite des französischen Königs seinen feierlichen Einzug in die Hauptstadt Paris.

König Heinrich V. starb bereits 31. August 1422 zu Vincennes, seine Ansprüche auf seinen erst einjährigen Sohn, nachmals Heinrich VI. (unter dessen Regierung der entsetzliche Krieg zwischen dem Hause Lancaster [rote Rose] und York [weisse Rose] wütete) vererbend. Schon nach zwei Monaten folgte ihm (31. Octbr.) König Carl VI. im Tode nach, ein völlig zerrüttetes Reich seinem rechtmässigen, aber von ihm geächteten und verleugneten Erben zurücklassend.

Das Unglück hatte auch in sofern das königliche Haus schwer heimgesucht, als die beiden älteren Söhne König Carls VI., Ludwig und Johann, 1415 und 1417, wie man behauptete, nicht ohne Mitschuld ihrer Mutter, die nur ihre Töchter auf dem Throne sehen wollte, rasch nacheinander hingerafft wurden. Der jüngste, Carl VII., nahm sofort nach des Vaters Tode den königlichen Titel an, liess sich zu

*) Schon die älteste der Töchter Carls VI., Isabella, war mit dem englischen König Richard II. († 1399) vermält gewesen.

Poitiers krönen und ward von dem noch nicht occupirten Teile Frankreichs allgemein als König anerkannt.

Während der Minderjährigkeit und der dann folgenden stürmereichen Regierung des armen Carl VI. scheint die Organisation der königlichen Capelle grosse Veränderungen erlitten zu haben. Leider sind wir fast ohne Nachrichten über sie aus dieser Periode; doch hat sich wenigstens eine wichtige Urkunde erhalten, in der angeordnet wird, dass die 1319 von König Philipp dem Langen gegründete Cantorei der heiligen Capelle wählbar sei.*) Carl war übrigens, wenn auch vielleicht kein besonderer Freund der Kirchenmusik, doch ein Freund der Musik überhaupt und ihren Eindrücken zugänglich. Wenn sich seine Wahnsinnsanfälle zu äussern begannen, vermochte man ihn am ehesten durch Musik zu beruhigen und zu zerstreuen. Diese Aufgabe fiel dann seinen Kammermusikern zu. Zwei derselben, Gubozo und Tribaux, seit 1393 angestellt, und einen dritten, J. Avignon, beschenkte die Königin (24. Januar 1417) mit einer auf einem Hause in Paris lastenden Rente von 60 sols für die guten und angenehmen Dienste, die sie durch mehr als 24 Jahre ihrem Gemale geleistet hatten.

Auch die Söhne Carls VI. liebten die Musik. Der älteste derselben, Ludwig, Herzog von Guyenne, hielt sich, wie aus einem Rechnungsauszug seines Einnehmers und Schatzmeisters Fr. de Nerly ersichtlich ist, eine Capelle, die aus sechs Capellanen bestand (Jac. Hemer, Jehan Francois, Jeh. de Varignies, Erard le Fleure, Jeh. Goswin und P. Hutin), zu denen kurz vor seinem Tode noch zwei weitere traten (P. Barepas und Jehanin Vinet). Es waren auch einige Chorknaben, die unter Leitung und Aufsicht Quentin Cavernon's, Canonicus von S. Quentin, standen, angestellt, die in den mehrstimmigen Chören die Oberstimme (Superius) sangen und Jeh. Beaugendre, Jeh. Maresse und Normanorum hiessen. Dies ist die erste Nachricht über die „pages de la chapelle", die später bei der Musik der Könige von Frankreich figurirten.

*) Es heisst in dieser Urkunde: Officium cantaris . . . . . Quod ex sui institutione debet per canonicum, notabilem virum, musicum exerceri. Und weiter heisst es, dass die Sänger ex sui officii debito et fundatione, singulos capellanos et clericos intruere debet, et corrigere in lectura, cantu, discantu et accentu.

An den Cathedralen bestand bekanntlich die Einrichtung der die Ausbildung der Singknaben bezweckenden Maîtrisen längst.

Der Tod der Könige Heinrich V. und Carl VI. hemmte die nahe drohende Gefahr, ganz Frankreich unter englische Herrschaft gebracht zu sehen. Der Zustand des armen Landes war über alle Beschreibung trostlos. Abgabendruck, Teuerung, Hungersnot und ansteckende Krankheiten bedrängten das von zuchtlosen Kriegshorden ausgesogene Volk und veranlassten viele zur Auswanderung oder zur Flucht in die Wälder, wo sie nun ein Räuberleben begannen. Der junge König, seit 1413 mit Maria, des Königs Ludwigs II. von Neapel Tochter, verheiratet, zeigte sich in seinen früheren Jahren schwach und willenlos. Unentschlossen, unklug und unpolitisch, sah er, nur auf Genuss und Vergnügungen bedacht, lange müssig den um seine Krone und sein Land geführten Kriegen zu. Ein lenksames Werkzeug in den Händen der damals mächtigen armagnac'schen oder orleans'schen Partei und anderer Günstlinge,*) sind einige ehrenwerte Handlungen seiner ersten Regierungsjahre eigentlich nur dem guten Einflusse seiner Geliebten, Agnes Sorel, der schönsten Frau ihrer Zeit, zuzuschreiben. Er bewies übrigens bei wiederholten Gelegenheiten, z. B. bei der Einnahme von Montereau, dass ihm persönlicher Mut, Würde und Festigkeit nicht abgingen, und in späterer Zeit, obwol er von seinen Gewohnheitssünden

*) Die Grafen von Armagnac treten als angesehene Adelsfamilie der Gascogne mit Johann II., gibbosus, in den Vordergrund der Geschichte. Sein Sohn Bernhardt VII, der Böse, 1418 in Paris ermordet (sur la pierre de marbre), leistete als Connétable dem Könige Carl VI. grosse Dienste. Sein Bruder, Johann III., Generalcapitain, starb an den in der Schlacht bei Alessandria erhaltenen Wunden 1391. Bernhardt's Sohn, Johann IV., mit Blanche von Bretagne und Isabella von Navarra vermält, genoss als Staatsmann und Feldherr grosses Ansehen; er starb 1451. Sein Sohn, Johann V., lebte in blutschänderischem Verhältnis mit seiner Schwester Isabella, die er, nachdem sie ihm 2 Kinder geboren, sogar heiratete. 1460 verbannt, ehelichte er 1468 die Gräfin Jeanne de Foix und wurde, nachdem er sich wiederholt treulos und wortbrüchig gezeigt, zu Lectoure in den Armen seiner, in gesegneten Umständen sich befindenden Gattin, 5. März 1473, erdolcht. Auch Jeanne starb bald darauf an den Folgen des Schreckens. — Von den k. Mignons wurden Mr. de Giac und le Camus de Beaulieu vom Connétable von Richmond grausam beseitigt, la Tremouille verbannt; der Comte de Maine hielt sich am längsten.

nicht liess, machte er sich hochverdient um die Reorganisation des Heerwesens, die Ordnung der Finanzen, die Reform der Justiz, die Hebung des Handels und Gewerbfleisses, die Festigkeit, mit der er die Freiheiten der gallicanischen Kirche gegen die Ansprüche der Päpste behauptete, und die Regelung der kirchlichen Verhältnisse seines Landes überhaupt. Eine zu Tage tretende friedliche, gesetzgebende, auf die inneren Zustände gerichtete Thätigkeit war vornehmlich sein Werk.

Als Carl VI. starb, waren nur die jenseits der Loire liegenden Landstriche im Besitz seines Sohnes. Die Wiedereroberung Frankreichs, die Vertreibung der Engländer, die zuletzt nur noch die Städte Guines und Calais besassen, verdankte er seinen ausgezeichneten Kriegsführern, unter denen sein Connétable, Graf Arthur von Richmond, Bruder des Herzogs Johanns V. von Bretagne, Stephan von Vignoles, gen. La Hire, Johann, Bastard von Orleans, später Graf Dunois, u. A. sich hervorthaten. Vorläufig war der noch unversöhnte Herzog Philipp der Gute von Burgund mit den Engländern, die 17. August 1423 bei Verneuil einen vollständigen Sieg über die Franzosen erfochten, noch verbunden. Der Weg nach dem Süden ward ihnen dadurch erschlossen. Glücklicherweise entstand um diese Zeit ein heftiger Zwiespalt zwischen den Herzogen von Glocester und Burgund, der wenigstens die Aussicht einer Annäherung an letzteren denkbar erscheinen liess.

Die Engländer unter dem Grafen Salisbury umschlossen, 12. Octbr. 1428, das feste Orleans, eine der letzten Stützen Carls VII. Fiel diese Stadt, so schwanden alle seine Hoffnungen, sich behaupten zu können. Da kam ihm unvorhergesehene, wunderbare Hilfe durch Jeanne d'Arc, später Jungfrau von Orleans genannt, (geb. um 1410 im Dorfe Domremy zwischen Vaucouleurs und Neufchateau in der Champagne), die sich 28. April 1429 in die hartbedrängte Stadt warf und die Feinde durch eine Reihe erfolgreicher Ausfälle zwang, am 7. Mai deren Belagerung aufzugeben. Sie führte dann, 16. Juli, den König zur Krönung nach Rheims, ward aber bei dem Ueberfall auf Compiègne, 23. Mai 1430, von einem Picarden vom Pferde gerissen und genötigt, sich dem Bastard von Vendôme zu ergeben. Von diesem an Joh. v. Luxemburg, Grafen v. Ligne, verkauft, gelangte sie dann in die Gewalt der Inquisition, die

ihr durch P. Cauchon, Bischof von Beauvais, einen ungerechten Process machen, sie verurteilen und, 30. Mai 1431, auf dem Marktplatze zu Rouen als Zauberin verbrennen liess. Ausser dem Bischofe hat der Priester L'Oyseleur, haben alle Richter dieses berüchtigten Gerichtshofes ihren Namen mit unauslöschlicher Schande bedeckt.

Am 21. Septbr. d. J. fand endlich die mit grossen Opfern erkaufte Aussöhnung mit Burgund statt, und schon wenige Tage später, 24. Septbr., starb auch des Königs schlimmste Feindin und zwar in tiefster Erniedrigung und Not und vom Volke, das sie verraten, grenzenlos verachtet, die Königin Isabella, seine Mutter.*) Im folgenden Jahre wurde durch Dunois und Richmond Paris erobert (13.–17. April). Am 12. Novbr. 1436 konnte Carl VII. endlich seinen Einzug in die Landeshauptstadt halten. Es ward ihm nicht leicht, Ordnung und Frieden im Lande zu schaffen; denn es kam den grossen Vasallen gar nicht in den Sinn, irgend welches ihrer ange-

*) Neben Fredegunde, Brunhilde, Constantia von Provence und Blanca von Castilien hat sich Isabella, T. d. H. Stephan II. v. Baiern, einen nicht beneidenswerten Ehrenplatz gesichert. Jung, schön, herrschsüchtig, prachtliebend, ausschweifend und dennoch eifersüchtig, lebte sie in vertrautem Umgange mit ihres Gemals Bruder, dem Herzog Ludwig von Orleans, während jener, nicht zufrieden mit der Zeitvertreiberin, Odette de Chamdivers, der Tochter eines Rosskamms, die ihm die zärtliche Gattin gesellt, wieder die Augen auf die schöne Valentina von Mailand, die Frau seines Bruders und Nebenbuhlers, warf. Diese beiden schlimmen Weiber und die Frau des Herzogs von Burgund verwirrten durch ihre eifersüchtigen Händel ganz Frankreich. Der König wurde von Isabella so kurz gehalten, dass er Not am Unentbehrlichsten litt und gezwungen war, die Reichskleinodien anzugreifen und kostbare Gefässe einschmelzen zu lassen; ja einst liess man ihn durch fünf Monate ohne frische Wäsche, so dass das Ungeziefer seinen Leib beinahe verzehrte. In ähnlicher Armut lebten auch die königlichen Kinder, während am Hofe ihres Onkels asiatische Üppigkeit herrschte und die Königin selbst in jeder Beziehung einen glänzenden Aufwand machte. Da sie sich in ihrer Hoffnung, von König Heinrich V. von England zur Regentin Frankreichs eingesetzt zu sehen, getäuscht sah und von den siegreichen Erfolgen ihres gehassten Sohnes, des Dauphins, erfuhr, erfasste sie so rasender Zorn, dass sie den Verstand verlor und in diesem Zustande starb. Nachdem der Herzog von Orleans durch den Herzog von Burgund aus dem Wege geräumt worden war, wurde ein Hofmann, Bois-Bourdon, sein Nachfolger in ihrer Gunst. Diesen, auf der That ertappt, liess der König in einen Sack nähen und in die Seine werfen. Nach dem auf ihr Anstiften vom Herzog von Burgund in Paris vollbrachten Blutbad, dem 4000 Menschen zum Opfer fielen, ward dieser ihr erklärter Liebhaber.

massten Rechte zu opfern, und als durch die nun erfolgende Umgestaltung des Kriegswesens ihrer frechen Willkür eine Grenze gesetzt wurde, veranlassten die Missvergnügten 1440 den Aufstand, der mit dem Namen „Praguerie“ bezeichnet wurde, an dessen Spitze die Herzoge von Bourbon und Alençon und neben den Grafen von Vendome selbst Dunois standen. Noch schwerer hielt es, den Ausschreitungen der entlassenen Söldlinge entgegenzutreten, die allerwärts wie Räuber hausten und denen man daher mit Recht den Namen Ecorcheurs (Schinder) beilegte. Die schreckliche Art damaliger Kriegsführung, die in vollständiger Verwüstung gegnerischer Landesteile bestand, hatte weite Gebiete Frankreichs in Wüsteneien verwandelt. Zum Glücke für das Land unterblieb ein von dem kriegslustigen Adel geplanter Zug gegen die Osmanen, die, 29. Mai 1453, Constantinopel erobert hatten. Carl VII. starb, von seinen Unterthanen trotz des auf ihnen lastenden Steuerdrucks geliebt und betrauert, 22. Juli 1461, zu Melun an einem Zahngeschwür.

Ein Freund glänzender Vergnügungen und verschwenderischer Pracht, war er auch der Wissenschaft*) und Kunst nicht abhold, und seine Regierungszeit bezeichnet in der Entwicklung der französischen Literatur, wie in der der Musik einen Wendepunkt. Die Geschichte vorausgegangener Könige und dieser Periode schrieben: Geoffroy de Villehardouin, Maréchal de Champagne et de Romanie (Eroberung Constantinopels 1204); J. de Joinville, Sénéchal de Champagne (Ludwigs IX. Kreuzzug 1248—1254); Christine de Pisa, Tochter des Hofastrologen Carls V. (um 1400, Buch von den Thaten und guten Sitten dieses Königs); J. Froissart aus Valenciennes (geb. 1337, gestorben als Domherr in Lille 1441); Enguerrand de Monstrelet, Prevot von Cambrai und Bailli von Wallaincourt (st. 1453); Matth. de Coussy aus Quesnoy; G. Chastelain, gen. l'Adventureux (1403—1475); J. du Clercq, Sieur de Beauvoir; der Burgunder Olivier de la Marche (st. 1502); Ph. de Commines, der geist-

*) In der Zeit von 130 Jahren wurden in Frankreich folgende Universitäten gegründet und fundirt: 1332 Cahors, 1339 Grenoble, 1364 Angers, 1409 Aix, 1423 Dole (seit 1481 nach Besançon verlegt), 1431 Poitiers, 1433 Caen, 1447 Bordeaux, um 1450 Valences, 1460 Nantes, 1463 Bourges.

reichste, tiefste und lehrreichste unter den Genannten (Mem. pour l'histoire de Louis XI. et de Charles VIII. 1464–1498); J. de Troye (Chronique scandaleuse); Cl. de Seyssel, maître des requêtes du roi und Erzbischof von Turin (st. 1520. Leben Ludwigs XII).

Christine v. Pisa, Froissart und Olivier haben auch in der poetischen Literatur, deren eigentliche Blütezeit allerdings in die beiden letztverflossenen Jahrhunderte fällt, geachtete Namen. Ebenso Herzog René v. Anjou, König von Sicilien, Herzog Joh. v. Bourbon, Herzog Phil. v. Burgund, Herzog Joh. v. Lothringen. Diese alle hatten sich den Herzog Carl von Orleans, einen Enkel Carls V., zum Muster genommen, der, in der Schlacht v. Azincourt gefangen genommen, den besten Teil seines Lebens kummervoll durch 25 Jahre in englischer Gefangenschaft verlebte. Ferner sind zu nennen Mart. Franc (um 1450; Secretär der Päpste Felix V. und Nikolas V.) und Alain Chartier,*) (1386–1460 Secretär der Könige Carl VI. und VII.) In dieser Zeit entstehen auch die ersten jener comischen, aber auch zweideutig-schlüpfrigen Dichtungen, welche in Frankreich so beliebt wurden und vielfach geniale Geister zu Verfassern hatten. Der erste Dichter dieses Genres ist Fr. Corbevil, gen. Villon (st. 1466, ein frivoler Gauner, als Falschmünzer zum Galgen verurteilt, von Ludwig XI. 1461 begnadigt). In seiner Manier schrieben: Guill. Coquillart, Official an der Cathedrale zu Rheims; Ch. de Bordigné; P. Michault, Secretär Carls des Kühnen; Martial d'Auvergne, Parlamentsprocurator (les Vigiles de Charles VII.); J. Meschinot, gen. le Banny de lyesse, aus Nantes (st. 1491); Jac. Milet (st. 1466); P. de Nesson und Oct. de S. Gelays aus Cognac, Bischof v. Angoulême (starb 1502), Uebersetzer des Homer, Virgil und Ovid. Unter den letzten Sternen auf dem Gebiete kirchlicher Hymnendichtung strahlen auch zwei, Frankreich angehörende Namen: Henry Pistor, Mönch in der Abtei S. Victor in Paris, durch Gelehr-

*) Chartier war unter Carl VII. auch Hofdichter, überhaupt zu dieser Zeit Frankreichs gefeiertster Schriftsteller. Einst fand ihn Margarethe von Schottland, die Gemalin des nachmaligen Ludwigs XI. in einem Saale des königl. Schlosses auf einem Stuhl eingeschlafen und küsste ihn in Gegenwart ihres Gefolges auf die Lippen, über die so viele „bon mots et vertueuses sentences“ gegangen waren.

samkeit und frommen Wandel bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen, und J. Mauburn, auch Joh. de Bruxella genannt, Canonicus des Augustinerklosters auf dem Agnetenberge bei Zwoll, dann Abt zu Nantes; starb als Abt des Klosters Livry bei Paris nach 1491.

Vom Zustand der Capelle König Carls VII. gibt uns nur eine Rechnung Bericht, welche die Hausbeamten aufzählt, welche Mäntel und Kappen von schwarzem Tuch gelegentlich der Begräbnisfeierlichkeiten für den seligen König erhalten haben.

Die 16 (15) Capläne erhielten 18 lange Mäntel und ebensoviele Kappen, die vier ersten zu drei Thaler, die übrigen zu zwei Thaler die Elle. Nämlich: Jeh. Okeghem (erster Protocapellan, Capellmeister), Jeh. Parnant, Hugues Poulain, Estienne de Clamanges, Jeh. de Lannoy, J. Marchant, J. Louvet, J. Cousin, J. Leclerc, P. de Fontenay, J. de Pernes. Priester: Mart. Courtois, Vinc Lekent, Est. de Roulhe.

Ausser J. Cousin, der auch als Componist (besonders durch seine Missa nigrarum) bekannt wurde, lenkt in erster Linie der zu Bavay oder Dendermonde*) im östlichen Flandern zwischen 1425 und 1430 (1415 und 1420) geborene J. Okeghem die Aufmerksamkeit auf sich. Ihm ward zuerst der Ehrentitel „Fürst der Musik" beigelegt. Seine musikalische Ausbildung erhielt er in der Maîtrise des Antwerpener Domes, in die er als achtjähriger Knabe aufgenommen wurde. Nachdem er 5 Jahre später mutirt hatte, reihte ihn das Capitel in die Zahl der Sänger ein, und als solcher nahm er bis Weihnachten 1444 Anteil an den Geldverteilungen für gottesdienstliche Verrichtungen. Er vollendete seine Ausbildung in der Schule des Gilles Binchois, der, seit ihm der Herzog Philipp von Burgund eine Präbende verliehen, in Mans lebte. Darauf finden wir ihn als ersten Caplan und Sänger Carls VII. zu Paris. Ludwig XI., der seine Verdienste anerkannte, verlieh ihm in der Folge als Ehrenauszeichnung und einträgliche Präbende die Stelle des Trésorier an der Capitelkirche des heiligen Martin zu Tours. Als solcher ward er

*) Eine Familie „van Okeghem" kommt schon im 14. Jahrhundert in den Rechnungen dieser Stadt vor.

1482 gelegentlich einer Reise durch Flandern in Brügge vom Domcapitel S. Donatian mit grossen Ehren empfangen und nebst seinen Begleitern glänzend bewirtet. Bevor Ludwig XII. die Regierung übernahm (1498), scheint er sich zur Ruhe gesetzt zu haben, doch starb er erst nach 1512; sein Tod wurde als ein für die Kirche unersetzlicher Verlust allgemein beklagt.*). Man verehrt in Okeghem den Stammvater, den Patriarchen der Musik, aber man darf ihn trotzdem nicht als den Erfinder der canonischen und andern Satzkünste betrachten. In dem Boden seiner Zeit wurzelnd und auf den Schultern seiner Vorgänger stehend, hat er Überkommenes nur eifrig weiter entwickelt, wol auch Künstliches erstaunlich zugespitzt. „Kraft des ihm innewohnenden Geistes aber haucht er seiner Musik die singende Seele ein, formt er ihr einen harmonisch gegliederten Leib und kleidet diesen in das feine Gewebe sinnreicher thematischer Führungen und Imitationen. In seinen Mittelstimmen fanden sich Perioden von der wundervollsten melodischen Entwicklung und ausserordentlicher Zartheit und Innigkeit des Ausdrucks. Seine Harmonien, obwol im allgemeinen fremd und altertümlich, haben Klang und Körper, seine Schlüsse, wenn auch oft wunderlich seltsam, wirken dennoch eigentümlich interessant."**)

Okeghem, in dessen Tonsätzen die bis zur Spitzfindigkeit gesteigerten Combinationen des canonischen Stiles den Gipfel der Entwicklung erreichen, ist das Haupt der die ganze Musikübung des 14. und 15. Jahrhunderts beherrschenden ersten französisch-niederländischen Tonschule und zugleich der erste wirklich berühmte Name, der im Verzeichnisse der Sänger der königlichen Capelle in Paris erscheint. Leider blieben uns von seinen Werken verhältnismässig nur wenige erhalten (im ganzen 16 Gesänge, darunter eine vierstimmige Messe,

*) Trauergesänge (Deplorationen) auf Okeghems Tod besitzen wir von Lupi, Josquin und Guill. Cretin. Der des letztern ist der berühmteste. Sein Verfasser, Cretin (du Bois) aus Lyon (oder Falaise oder Paris), starb um 1529 Er war Trésorier der heiligen Capelle zu Vincennes und später Sänger an der heiligen Capelle zu Paris und Almosenier des Königs. Franz I. ernannte ihn auch zum königlichen Chronisten und beauftragte ihn, die Geschichte Frankreichs zu schreiben. Er war ein eben so guter Musiker als angesehener Dichter.

**) Ambros, Musikgeschichte. III. p. 172 u. f.

das merkwürdige 36stimmige „Deo gratia", sogenannte Fugen (d. h. Canons) und mehrere Chansons), aber zahlreiche Schüler, unter ihnen vor allem der geniale Josquin, der an der Spitze der zweiten Schule steht, pflanzten seinen Namen und Ruhm und seine Kunst fort.*)

Schon der gallo-belgischen Schule, als deren Gipfelpunkt der ehrwürdige Guill. Dufay anzusehen ist, hatten Tonsetzer angehört, die den Standpunkt eines der interessantesten Werke aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, der dreistimmigen Messe von Tournay, weit überholt hatten, und deren überraschende Meisterschaft eine vorhergegangene Periode eifriger, mit der französischen Singkunst nicht nur in äusserm Zusammenhange stehende Kunstübung voraussetzt. Der Übergang vom halbbarbarischen Déchant zu geregeltem mehrstimmigem Satz nahm in den Niederlanden die gleichen Formen an, wie in Italien; Beweis dessen sind die mehrteiligen Chansons des H. de Zeelandia, wie des Florentiners Fr. Landino. Dagegen sind Dufays Gesänge mit ihren in den Tenor verlegten Melodien einsätzig, wenn auch mit Wiederholung des ersten Teils oder auch beider. Er reinigte die Harmonie von ungeschickten Wendungen, leeren Zusammenklängen und reinen Quintenfolgen, bediente sich zu seiner Notirung der ungefüllten weissen Note und befleissigte sich mit gewisser Consequenz durchgeführter canonischer Stimmen.**) Gleichzeitig mit Dufay waren in der päpstlichen Capelle zu Rom fast nur Sänger aus Frankreich und den Niederlanden angestellt, wenigstens deuten fast alle Namen dahin: Egyd Flannel,

*) Andere Schüler Okeghem's waren: Alex. Agricola, Verbonnet, J. Prioris, Pierre de la Rue, Gaspar de Werbecke, A. Brumel, Loyset Compère, Guill. Prevost, Ver Just, Piscis Prospère, H. Fresneau. Sein Nachfolger in Tours wurde Éverard (oder Erras), 1491—1499 Sänger und Organist der k. Capelle.

**) Als der wichtigste unmittelbare Vorgänger Dufays dürfte wol der Componist und Theoretiker H. de Zeelandia anzusehen sein. Man kann annehmen, dass die contrapunktische Kunst und die Methode der Altfranzosen durch die aus allen Ländern, aus Italien, Deutschland, England und Spanien herbeigeströmten Studenten der Pariser Universität nach allen Richtungen hinausgetragen wurden. Vornehmlich aber fanden sie in den Ländern Aufnahme, aus denen die ersten Vorgänger musikalischen Strebens einst nach Frankreich gekommen waren: im Hennegau (Schule von Tournay) und Flandern und von da wieder rückwirkend in der Picardie Artois und in Burgund.

gen. l'enfant J. Redois, Barth. Poignare, J. de Curte, gen. l'ami, Jac. Ragot, Guill. du Malbecq. Neben ihnen findet sich nur ein italienischer (Eg. Lauri) und ein lateinischer Name (Arn. de Latinis) im gleichzeitigen Sängerverzeichnis.

Einer zweiten Generation dürften wol die Namen: Vinc. Fauges, Brassart, Domarto angehören. Leider lässt sich mit absoluter Gewissheit über diese Tonsetzer Näheres nicht mitteilen, weil uns alle Nachrichten über ihren Lebensgang fehlen und wir allein nur verschiedene in Sammelwerken des 15. Jahrhunderts vorkommende Compositionen mit ihrem Namen bezeichnet finden. Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts schon wetteiferten die apanagirten Fürsten, die Anjou, Orleans, Burgund, Bourbon, Alençon, Angoulême etc. mit dem königlichen Hofe an Luxus und verschwenderischer Pracht. Besonders setzten sie eine Ehre darein, ebenso gute und berühmte Musiker in ihren Diensten zu haben, als jener. Philipp der Gute (1419—1467), der über einen immensen Reichtum verfügte und der es auch liebte, mit demselben zu prunken, hatte ausser einem Beichtvater, einem ersten Almosenier und zwei gewöhnlichen und für sie wieder zwei weitere Gehilfen und zwei Diener, zehn Capellane, sechs Capellgeistliche, sechs Sommeliers (Rechnungsbeamte), sechs Capelldiener, Capelläne für den gewöhnlichen und eine ausgezeichnete Musik für den Sonn- und Festtagsgottesdienst. Sein erster Capellan war Nic. Dupuis, sein zweiter der berühmte Egydius Binchois (Gilles de Binch) aus Binch bei Mons im Hennegau, neben Dufay der bedeutendste Componist seiner Zeit. Jeh. de la Tour war Meister der Chorknaben. J. Puyllois, gen. J. Kie, seit 1463 erster Capellan, st. 1478), und zwei Engländer Rob. Morton und John Stuart (Stewart), wahrscheinlich Schüler des vielgenannten englischen Meisters John Dunstaple (Joh. von Dunstable) zählten zum Sängerpersonale.

Binchois,*) Okeghems Lehrer, war in seiner Jugend

*) Tinctor preist ihn als einen Tonsetzer, dessen Name ewig dauern werde. Ein in Dijon aufgefundenes dreistimmiges Klagelied auf seinen Tod hat auf den Cantus firmus die Worte: Pie Jesu Domine, dona ei requiem; dazu singen die anderen Stimmen französische Verse, die mit den Zeilen schliessen:

Soldat und trat um 1425 in die burgundische Capelle. 1438 verlieh ihm der Herzog eine Präbende an der Kirche S. Waudru in Mons, 1452 wird er als zweiter Capellan (Chapelain-chantre) aufgeführt. Nach 1456 kommt er in den Hofrechnungen nicht mehr vor, scheint also um diese Zeit gestorben zu sein. Binchois, durch den die musikalische Kunst so bedeutend gefördert wurde, war wegen seines persönlichen Charakters als „patron de bonté“ und seiner heitern Chansons als „père de joyeuseté“ ebenso beliebt, wie als Componist ernster und kunstreicher Messen bewundert. Philipps Sohn, Carl der Kühne, dieser stolze, leidenschaftliche und seinem verschlagenen Gegner. dem König Ludwig XI. so gar nicht gewachsene Fürst, dem die Schweizer bei Granson (3. März 1476) und Murten (22. Juni) so furchtbare und demütigende Niederlagen beibrachten und der endlich auch im Kampfe gegen sie und den König René von Lothringen bei Nancy (5. Januar 1477) sein Leben liess, war zur Entfaltung fürstlicher Pracht noch geneigter, als sein Vater. Obwol er selbst keine gute Stimme hatte, liebte er doch die Musik leidenschaftlich. Noch als er Graf von Charleroi war, erbat er sich aus der herzoglichen Capelle den Sänger Morton und brachte es durch den von ihm empfangenen Unterricht dahin, dass er selbst in Compositionen (bien faictes et bien notées) sich versuchen konnte. In seinem Dienste befand sich seit Novbr. 1467 als Chapelain-chantre Messire Anthoine de Busne, gen. Busnois, der ihn ebenfalls unterweisen und wol auch seine Motetten und Lieder corrigiren musste, wenigstens liess er ihm einmal in Anbetracht mehrerer ihm erwiesener angenehmer Dienste 16 livres de Flandre anweisen. Die Capelle dieses kriegerischen Fürsten zählte 24 Sänger, darunter Ayne oder Hayne (Heinr. van Ghizeghem), chantre et valet de chambre de Monseigneur, Pasquier, L. und Jac. Amorit (Amoirre) u. a., dazu Singknaben, einen Organisten, einen Lautenschläger und mehrere Violaspieler und Oboisten. Tag für Tag musste eine Figuralmesse vor ihm gesungen werden, und so wenig wollte er auf den Genuss, seine Capelle zu

En sa jeunesse il fut soldat
D'honorable mondanité,
Puis a élu la meilleur part,
Servant dieu en humilité.

hören, verzichten, dass er sie sogar mit auf seine Kriegszüge (so zur verhängnisvollen Belagerung von Neuss, 1475, mit der die Reihe seiner Unfälle begann) nahm. Bei seiner Vorliebe für die Musik und seiner Ausbildung in dieser Kunst musste er einen Meister wie Busnois, der im Stande war, ein Werk wie die vierstimmige Messe: „Ecce ancilla“, fast das Hauptwerk dieser Periode, zu schreiben, besonders schätzen. Er verlieh ihm endlich die Stelle eines Domdechants zu Voorne und als solcher kommt er noch in den Hofhaltungsrechnungen seiner Tochter Maria, 26. Octbr. 1480, vor.*)

Unter den Sängern Herz. Johanns v. Orleans, des Stifters des Hauses Angoulême (1455—1482), befanden sich: Fr. Lefébure, Guill. de Paris, P. Audebert, G. le Marlot, Sim. Barberot und Guynot Boyseau. Der Gehalt des ersten Sängers betrug hier 40 livres tournois (233 frs. 80 cents), der der übrigen 24 livres (140 frs. 88 cents). — Die technischen Künste der ersten niederländischen Schule, in der die Nachahmungsformen (Canon und Fuge) bereits mit grosser Freiheit behandelt, sowie die Entwicklung der Mensuralnote (oder der Notenschrift überhaupt) bedeutend gefördert wurde und die in vielen ihrer Producte ebenso grosse Meisterschaft in der Beherrschung des Materials, wie in den religiösen Gesängen fromme Empfindung, in den weltlichen Frische und Anmut bekunden, gelangten durch Okeghem, in welchem die gesammte mittelalterliche Theorie gipfelt, zu ihrem Abschlusse. Durch ihn erhielt die musikalische Entwicklung festere Basis, wurden seinen Schülern die Kunstformen für Darlegung idealen Inhalts nicht mehr als fesselnde Schranken, sondern als lebendig gegliederter, bei aller Beschränkung doch freieste Entfaltung zulassender Organismus überliefert. Den Uebergang von der Schule Okeghems zu der Josquins bilden Firmin Caron (Carontis) aus Burgund (1420—1480), J. du Roy (J. Regis, eigentlich Koninck), Jac. Barbireau, Phil. Bassiron (Missa de Francia) und der grosse, tiefsinnige, mannhafte Jac. Hobrecht (Obrecht, 1430—1507), dessen Werke fast durchgängig einen

*) Busnois, der letzte und nach Dufay vielleicht wichtigste Meister der früheren Niederländer, als einer der bedeutsamsten Förderer der Kunst zu ehren, dürfte um 1440 in Flandern geboren worden sein. Sein Gehalt stieg vom Jahre 1471—1474 von 9 auf 18 sous täglich; nach des Herzogs Tode wurden alle Gehalte reducirt und auch der seinige auf 12 sous herabgesetzt.

Zug ernst-strenger Erhabenheit zeigen. Ausgezeichnete Musiker, so der berühmte Tonlehrer Aron in Florenz, der päpstliche Capellmeister Cristofano Borbone, Marquis von Peralta, B. v. Cortona, blickten voll Ehrfurcht auf diesen Hohenpriester der Musik, dessen technische Meisterschaft es ihm zum Erstaunen der Zeitgenossen möglich machte, im Laufe einer Nacht eine tadellose Messe zu componiren. Als er 1491 den Sängern von S. Donatian zu Brügge eine vierstimmige Messe (sine nomine) als Zeichen seiner Achtung zugesandt hatte, kam, um sich zu bedanken, der ganze Chor 1494 eigens nach Antwerpen, wo Hobrecht, seither Capellmeister in Utrecht, 1491 Barbireau's Nachfolger geworden war; bei dieser Gelegenheit liessen es dann aber auch die auf den Künstler, den sie nun den Ihren nannten, stolzen Väter der Stadt, es am herkömmlichen Ehrenweine und einem wolgerichteten, reichen Ehrenschmause nicht fehlen.*)

Aber nicht allein finden wir, seit nach Guill. Dufay die niederländischen Tonschulen einen so mächtigen Aufschwung nahmen, aus ihr hervorgegangene Musiker an den Höfen Frankreichs, Italiens und Deutschlands, auch als berühmte und practische Lehrer ihrer Kunst leuchten sie fortan allerwärts hervor. Man ersieht aus ihren Tractaten sofort, dass sie nicht mehr für Klosterbibliotheken, sondern für den weiten Kreis der nach höherer Erkenntnis strebenden Kunstjünger geschrieben sind. Das Dunkel tiefsinniger Speculationen und philosophischer Untersuchungen macht ihre Unterweisung nicht mehr breit, schwerfasslich und verworren; in klarer, streng wissenschaftlich geordneter Darstellung bemühen sie sich, die Gesetze und Regeln der Tonkunst aufzustellen und durch ausgewählte Beispiele zu belegen und zu verdeutlichen. H. de Zeelandia schrieb um 1400 in knapper Fassung eine Art von Catechismus der Compositionslehre. In Padua unterrichtete um dieselbe Zeit schon der bereits unter den Componisten genannte J. Ciconia, in Ferrara war J. Goodendag,

---

*) Zeitgenossen Okeghems und Hobrechts waren ferner: Mart. Hanard, Canonicus und Knabenmeister an der Cathedrale zu Cambrai, Jac. Tadinghen, J. Molinet, Chronist, Dichter und Tonsetzer (st. 1507 in Valenciennes), Fede, Pasquin, Lannoy, Copin, Gille Joye, Hame, Constant und le Rouge, gen. de Rubeis. In die neuere Zeit bereits herübergreifend, stellen sich die Tonsätze von Eras. Lapicida, Bulkyn, Ninot, Turplin, Dinlset, Phillipon de Bourges, Jeh. da Pinarol, Jer. de Clibano und J. Aulen dar.

gen. Bonadies, Mönch im Carmeliterkloster S. Paul, thätig. Aber alles, was seither auf diesem Gebiete geleistet ward, stellte J. de Vaerwere, gen. Tinctoris aus Nivelles, der um 1480 in Neapel lehrte, durch eine Reihe theoretischer Werke in den Schatten, in denen der ganze reiche Schatz des musikalischen Wissens und Könnens dieser Periode niedergelegt ist. Neben ihm docirten an der, 1224 durch Kaiser Friedrich II. gegründeten Universität dieser Stadt seine Landsleute Bernh. Hykaert (Ykaert) und Guill. Guarnier (Guarnerius).

Nachfolger Carls VII. war dessen Sohn Ludwig XI., einer der merkwürdigsten Könige und Menschen, ein Fürst, der das Regieren als eine Kunst, die Leute zum Narren zu halten, ansah und nach seinem Wahlspruche: „qui ne sait dissimuler, ne sait régner“, ein Heuchler durch und durch, so dass er nicht nur die Menschen und sich selbst belog — wie ein Aufschneider von Profession zuletzt seine Lügen selbst glaubt, — sondern ganz gewiss auch der Ueberzeugung war, dem lieben Herrgott durch frommes Augenverdrehen, andächtiges Händefalten und demütiges Aufdenknienherumrutschen hinters Licht führen und über sein falsches, treuloses, verworfenes Herz täuschen zu können.*) Letzteres scheint ihm, entgegengesetzt dem Sprichworte: „Dem Dummen hilft Gott“, und entsprechend dem andern: „Dem Klugen gehört die

*) Mit der empörendsten Grausamkeit vereinte sich in seiner verworfenen Seele die abergläubigste Frömmelei. Für jeden gewonnenen Sieg, jeden glücklich ausgeführten blutigen Anschlag opferte er der heiligen Jungfrau ein Herz von gediegenem Golde und an seinem Hute trug er aus Blei gegossene Heiligenbilder, vor denen er beichtete und die er um Sündenvergebung anflehte. „In seinem Character, sagt Ranke, begegneten sich entgegengesetzteste Eigenschaften: Freigebigkeit und Habsucht, unvorsichtige Hingebung und nie zu beruhigendes Misstrauen, ängstliche Furchtsamkeit in der Bedrängnis, im Glück unbedingte Zuversicht auf dessen Dauer. In seiner Fürsorge für das Ganze verschwindet alle Rücksicht auf die Einzelnen; Gerechtigkeit und Grausamkeit fallen in einander. Die grosse Ansicht, dass das Königtum ein Amt und in diesem Sinne zu verwalten sei, wird von kleinlichen Gesichtspunkten persönlicher Leidenschaft durchzogen und getrübt; hinterlistige Politik und abenteuerliche Devotion berühren sich. Um das friedliche Emporkommen und die äussere Stellung Frankreichs erwarb er sich ein Verdienst ohne Gleichen, aber niemand dankte es ihm, fühlte sich wol unter ihm. Nie ward ihm das Bewusstsein von Glück, Macht und Befriedigung, denn es fehlte ihm an höheren sittlichen Eigenschaften. Ohne persönliche Grösse hat er ein Königreich gross gemacht. Für das Emporkommen von Paris hat kein anderer Fürst so viel gethan, als er.“

Welt", fast gelungen zu sein; denn der ruchlose Geselle sah sich vom Glück ungewöhnlich begünstigt und erreichte schliesslich wirklich das Ziel aller seiner nach wolberechnetem Plane mit grösster Schlauheit und rücksichtsloser Härte verfolgten herrschsüchtigen Absichten: er ward, nachdem er alle der Unumschränktheit der Königsmacht entgegenstehenden Gewalten sich unterworfen, jeden Einfluss und alle Selbständigkeit der grossen Adelsfamilien vernichtet und gebrochen hatte, alleiniger Herr in seinem Reiche. Auf diesen klügsten Fuchs, der je auf einem Throne sass, diesen Virtuosen der Verstellungskunst, — von Hass und Verachtung gegen alle Welt erfüllt, aber äusserlich witzig, katzenfreundlich, fromm und wolthätig — gewann nie eine Frau oder ein Günstling irgend welchen Einfluss; Liebe und Mitleid blieben seinem Herzen fremd; nie schenkte er auf die Dauer jemandem Vertrauen. Nur seinem Barbier und Kammerdiener, Olivier Le Mauvais (1474 unter dem Namen Le Dain geadelt) und dem Prevot der Marschälle Frankreichs, Tristan l'Hermite, dem raschen Vollstrecker seiner grausamen und blutigen Urteile, bewahrte er Gewogenheit bis ans Ende. Und doch, obwol er mehr Kenntnisse als irgend ein Fürst seiner Zeit, gründliche Einsicht in alle Verhältnisse und Zustände seines Landes, grosse Menschenkenntnis, ein Gedächtnis von seltener Stärke, eine nicht zu sättigende Wissbegierde und unter Umständen auch Mut und Unerschrockenheit besass, er sah sich unzählige Male getäuscht, betrogen und überlistet. In seiner Kleidung glich er einem Manne geringen Standes. Um die ihn beständig erfüllende Unruhe und abergläubische Angst — ein Zeichen, dass er doch ein Gewissen besass — zu beschwichtigen, fröhnte er mit Leidenschaft der Jagd. Er liebte vertrauliche Unterhaltung mit Leuten niedern Standes und derben Scherz und konnte, besonders wenn er irgend einen seiner fürstlichen Vettern so recht tötlich schädigen wollte, ungemein lustig und spasshaft werden. Von seinen Geistlichen verlangte er, dass sie nicht etwa für Vergebung seiner Sünden, sondern nur für sein Wolbefinden, seine Gesundheit und langes Leben beten sollten, das Uebrige wollte er persönlich besorgen. Sein Argwohn gegen alles, was ihn umgab, seine Todesfurcht wuchsen von Jahr zu Jahr. Zuletzt zog er sich in das Schloss Plessis bei Tours zurück, das er stark befestigt

hatte und mit Tyrannenangst bewachen liess. Wer sich bei Annäherung gegen dasselbe den geringsten Verdacht zuzog, ward gnadenlos gefoltert, gehängt oder ersäuft. Aber zuletzt halfs doch nichts, dass er seinen Arzt, Jac. Cottier v. Poligny, mit Geschenken und Gnaden überhäufte, durch Wallfahrten und fromme Stiftungen den gerechten Zorn des Himmels von sich abzuwenden trachtete, die wunderthätigsten Reliquien, heiligsten Einsiedler und renommirtesten Betschwestern um sich versammelte; der Tod streckte seine weit reichende Knochenhand endlich auch über die mit langen, spitzen und starken Eisenstangen garnirten Mauern und die wassergefüllten breiten Gräben seiner Burg und riss dies menschliche Ungeheuer,*) 30. Aug. 1483, mitten aus seiner Tag und Nacht scharfspähenden Leibwache und dem groben Geschütze, mit dem es sich umgeben, und ungerührt von dem Gebetegeplapper winselnder Mönche und Nonnen gnadenlos heraus.

Wie schon gesagt, ward es ihm vergönnt, die glänzendsten diplomatischen und politischen Erfolge zu erringen. Erst von jetzt ab traten Frankreichs Könige aus den Jünglingsjahren, vermochten sie sich zum Glanze wahrer Fürstengrösse zu erheben. Die Macht des Lehnswesens ward durch ihn für immer vernichtet, die Geistlichkeit unter seinen Willen gezwungen, den Ständen jeder Einfluss entzogen. Die Fürsten der Normandie und Bretagne, von Lothringen, Anjou, Guienne, Provence, Navarra u. s. w., zuletzt auch noch der heissblütige und hochfahrende Vetter in Burgund nahmen ein klägliches Ende, erloschen in ihren Linien oder wurden mit Gewalt und List aus dem Wege geräumt, und der Erbe aller war er.

Wie das Personal aller Verwaltungsbranchen wechselte Ludwig auch unausgesetzt das seiner Capelle. Er hatte, da er als Flüchtling am Hofe Philipps des Guten lebte, dessen vortreff-

---

*) Ludwig XI. liess seinen Bruder Carl, Herzog v. Berry und dessen Geliebte, Mademoiselle de Montsoreau, durch vergiftete Pfirsiche aus dem Wege räumen. Er hielt den Cardinal Balun, der sich ihm widersetzt, elf Jahre in einem Eisenkäfig gefangen. Bei der Hinrichtung des Herzogs v. Nemours mussten dessen Söhne am Fusse des Schaffots stehen und durften dann ihre vom Blute ihres Vaters bespritzten Kleider mehrere Tage nicht ablegen. Darauf kerkerte man sie ein und liess ihnen keinen Augenblick Ruhe. Zweimal wöchentlich peitschte man sie und jeden dritten Monat zog man ihnen zwei Zähne aus. Der älteste wurde wahnsinnig, der jüngere überdauerte diese Höllenqualen.

liche Capelle kennen gelernt. Da er nun für einen frommen und musterhaften Christen gelten wollte, vermehrte er, um hinter jenem nicht zurückzustehen und seine Umgebung bezüglich seiner Gläubigkeit zu beruhigen, sofort nach seinem Regierungsantritt seine Capelle namhaft. Täglich hatten fünf Capellane die specielle Aufgabe, eine Anzahl von Messen zu lesen, die er zu seinen besondern Andachtsübungen angeordnet hatte. Vom Jan. 1462 bis Sept. 1464 bestand das Capellpersonal aus folgenden Mitgliedern: Gallois Gourdin, erster Caplan mit 120 livres tournois Gehalt (704 frs. 40 cents., nach unserm Geldwerte eine Summe von 4000 frs. darstellend). Jeh. Coupé, Raymond d'Aydie, Jeh. de Vougue und Jac. Liantier, Sänger. Guillaume, Jeh. Beaufils und Georges Robinet, Geistliche. Im Jahre 1466 war Jeh. Lardois erster Caplan. Vom 1. Oct. 1480 bis 31. Sept. 1483 waren in königl. Diensten: G. de l'Escluse, erster Sänger mit 180 livres tournois (909 frs.)*) Bardefort de Rode, Franç. Jeh. Nernet, Jac. de Vaschueil, Jac. de Gascoignolles, N. de Varnilliers, Jeh. de Lespinay, P. Rostaing und Charles Trousselin. Die Gehalte für die letztern Sänger stuften sich ab von 120 auf 110, 70 und 60 livres.

Abbé Leboeuf berichtet, dass Ludwig im Jahre 1474 der Kirche der Ss. Innocents ein Geschenk machte, zu dem Zwecke, dass an derselben sechs Chorknaben angestellt werden konnten, und da diese Begabung die Ausgaben überstieg, konnte man von den Überschüssen eine weitere Gesangschule gründen.

Dreux de Radier erzählt einen kindisch-wunderlichen Scherz, der von dem Geschmacke dieses Monarchen in musikalischen Dingen eine zwar ziemlich traurige, aber doch sehr überzeugende Vorstellung erweckt. Er liebte das Sonderbare, obwol es häufig nicht im Einklange mit seiner Würde stand. Eines Tages stellte er an seinen Musikintendanten, den Abbé de Baignes, einen um schnurrige Einfälle, wie sie der König liebte, nie verlegenen Mann, das Ansinnen, ein Concert, von Schweinen ausgeführt, zu veranstalten. Er glaubte durch dies Begehren den Abbé in Verlegenheit zu bringen. Aber der wusste zu voller Zufriedenheit Sr. Majestät dessem

*) Der livre galt 1462 5 frs. 87 c., 1480 5 frs. 5 c.

Wunsche gerecht zu werden. Er liess eine Anzahl Grunzer verschiedenen Alters und Geschlechts und verschiedener Grösse zusammentreiben, sorgte also zum Voraus für characteristische Mannigfaltigkeit im Stimmenumfange. Dann lud er die Hörer unter ein von prächtigem Sammt errichtetes Zelt, vor dem ein hölzerner Kasten stand, auf welchen man mittelst mehrerer Stufen, die wie Orgeltasten eingerichtet waren, gelangte. Sobald man dieselben betrat, berührte ein mit den Claves in Verbindung stehender Stachel einen sehr empfindlichen Körperteil der eingezwängten Tiere, die nun, so oft sie gestochen und geklemmt wurden, entsetzliche Schreie ausstiessen und so eine Harmonie hervorriefen, deren Neuheit unbestreitbar war und die dem Könige, dessen wildem Herzen es stets Vergnügen gewährte, sich an den von ihm verursachten Qualen weiden zu können, angenehmste Unterhaltung und grösstes Vergnügen bereitete.*)

Trotzdem nun der König auch solche Mittel, sich zu unterhalten, nicht verschmähte, wusste er die Wirkung guter Musik doch recht wol zu würdigen. Als er in seinen letzten Tagen, von Angst gefoltert, dem Schrecklichsten, das es für ihn gab, dem Tod, entgegensah, versuchte er durch frommen Gesang sich zu beruhigen. Vielleicht ward damals auch sein greiser Diener Okeghem aus dem nahen Tours herbeigerufen, um ihm in den letzten schweren Stunden mit seiner Kunst trostreich beizustehen.

Wie andere Königinnen Frankreichs hatte auch die zweite Gemalin Ludwigs XI., Charlotte von Savoyen (st. 1483), ihre eigene Capelle und ihr gesondertes Capellpersonal. Ihr erster Capellan war Jeh. Blanc, die übrigen Sänger hiessen: Jeh. Aliquot, Roquier, gen. Louis Gigault (dieser seit 1469 an des Vorigen Stelle), Jeh. de la Fosse, Jeh. Sauvage und P. le Maître. Letztere hatten einen Gehalt von 72 livres tournois (432 frs. 64 cents).

*) Der holländische Geschichtschreiber Petr. Opmeer eignet diesen Vorfall Ludwig X. zu. Diese Schweineorgel erinnert an eine Katzenorgel, mit der man den nicht minder gutmütigen und edelgesinnten König Philipp II. einst in Brüssel unterhielt. Die armen Tiere staken in einem viereckigen Kasten; ihre Köpfe guckten aus getrennten Oeffnungen heraus, ihre Schwänze waren rückwärts durch Löcher gezogen und, ebenso wie die der Schweine, mit Claviertasten in Verbindung gebracht.

Schon unter den vorigen Königen hatte die dramatische Poesie Pflege und Aufmunterung gefunden, wenn auch nicht immer seitens der Könige selbst, so doch seitens des Adels und Volks. Die Zeiten mochten noch so schlecht sein, Aufruhr, Krieg, Hunger und Pestilenz das arme Land noch so grausam verheert haben, Hoch und Niedrig kehrte immer wieder mit leidenschaftlicher Vorliebe zu den dramatischen Darstellungen zurück, bei deren Scherzen und heitern Weisen man für Augenblicke das Elend der Gegenwart vergessen konnte. Die Mimen gehörten ursprünglich dem fahrenden Volke, dem Stande der Jongleurs und Ménétriers, an. Ein einfaches Brettergerüst oder, wenn dies nicht zu beschaffen war, ein Raum von einigen Quadratmetern auf Marktplätzen und in Strassen oder in den Höfen adeliger Häuser genügte zur Aufführung lustiger Possen. Alles äussere Beiwerk, woran unsere heutige Zeit so sehr gewöhnt ist und so sehr hängt, ersetzte die lebhafte Einbildungskraft der Zuschauer oder zwei unsern Darstellern ganz verloren gegangene Dinge, der unerschöpflich sprudelnde Witz und Humor der Schauspieler. Diente so das Theater zumeist dem Volke, so ward es doch auch schon unentbehrlich, wenn es galt, die Feste des Hofes und Adels zu beleben und zu bereichern. Als Philipp IV. der Schöne 1313 seinen Söhnen den Ritterschlag gab, veranstaltete er ein Fest, wobei auch Schauspiele aufgeführt wurden und als Carl VI. 1380 seinen Einzug in Paris hielt, wurde ein Schauspiel aufgeführt, wie man es zuvor schöner nie gesehen hatte, und einige Jahre später (1385), als Isabella von Baiern, seine junge Frau (die 1435 in grosser Armut ihr Leben in der Stadt beschloss, welche sie jetzt festlich empfing), einzog, suchte man sich bei den höchsten Herrschaften durch eine neue, die vorige noch überbietende Darstellung in Gunst zu setzen. Ein Gleiches geschah, als Ludwig XI. nach seiner Krönung in Rheims an der Spitze aller Fürsten und Herren Frankreichs in seine Hauptstadt einritt. In den Strassen, die der Festzug passirte, waren verschiedene Bühnen errichtet, auf denen zur Feier des frohen Tages dramatische Spiele aufgeführt wurden, dergleichen der neue König, trotz seines finstern und mürrischen Characters, doch gerne sah. Jetzt aber waren die Spieler nicht mehr Leute niedern und verachteten Standes, sondern Mitglieder längst bestehender, privilegirter Gesell-

schaften, die sich die Pflege der dramatischen Kunst vorzugsweise zum Ziel gesetzt hatten. Im 13. Jahrhundert vereinten sich Pilger, die aus Palästina, Spanien und Italien heimgekehrt waren, zur Darstellung geistlicher Spiele. Sozusagen von der Kirche ausgegangen und begünstigt, waren sie ursprünglich in lateinischer Sprache abgefasst und liturgische Hymnen und Chorgesänge in sie verwebt. Dazu bestimmt, alte, aus dem Heidentum stammende Gebräuche zu verdrängen und das Volk mit der biblischen Geschichte vertraut zu machen, verschmähte man es doch nicht, den religiösen Ernst durch possenhafte Scenen zu paralysiren und solche namentlich in die dramatisirten Legenden dadurch einzuschwärzen, dass man die Tugend der Heiligen den gefährlichsten Anfechtungen, unwiderstehlichsten Lockungen und unverschämtesten fleischlichen Zudringlichkeiten aussetzte. Die Passions- und Osterzeit, die Heiligenfeste boten vielfache äussere Veranlassung zu derartigen Aufführungen, die, wenn sie die göttlichen Geheimnisse zum Gegenstand hatten, „mystères", wenn sie die Wunder der Heiligen dramatisirten, „miracles", und wenn sie moralisch-lehrhafte Handlungen aus der biblischen Geschichte behandelten, „moralités" genannt wurden und oft so breit angelegt und immens ausgedehnt waren, dass sie durch eine ganze Woche spielten und Hunderte von Mitwirkenden beschäftigten.*) — Gewöhnliche Aufführungen fanden um diese Zeit auf sogenannten Spielwagen (pageants) statt, die zur Darstellung des Himmels, der Erde und der Hölle in drei mit Teppichen behangene Stockwerke (échafauds) geteilt waren und von einem grösseren Platz zum andern gezogen wurden. Als sich volkstümliche Elemente mehr und mehr in diese Spiele einmischten, ward zunächst die Sprache geteilt, indem die geistliche Partie derselben lateinisch, die Scenen, in denen der Volkshumor (der leider zuletzt in seiner Derbheit und Possenhaftigkeit überwucherte und diese Unternehmungen zum Falle brachte) zur Geltung kam, im Landesdialect gesprochen wurde.

Eine der Pariser privilegirten Gesellschaften war „la Confrérie de la passion" (bis 1552). König Carl VI. wohnte

*) Unter den dramatischen Dichtern des 15. Jahrhunderts zeichneten sich als Verfasser von mystères die Brüder Arnould und Simon Greban aus. Letzterer schrieb das „Triomphant Mystère des „Actes des Apôtres", das aus 80 000 Versen besteht und 485 Personen beschäftigte.

gerne ihren Vorstellungen bei und erteilte ihr auf ihr Ansuchen (December 1402) die Erlaubnis, Mysterien jeder Art und so oft es ihr gefalle, vor ihm oder dem Volke in Paris und der Vicomté dieser Stadt aufzuführen. Ein anderer Verein, der vornehmlich „Moralitäten“ cultivirte, war der der „Clercs de la Bazoche“, d. h. der Schreiber der Bazoche, eines alten Vereins von Advocaten, Procuratoren und ihrer Gehilfen, dem schon Philipp IV. das Privilegium gegeben hatte, sich einen König aus ihrer Mitte zu wählen, der im Bereiche der Verbindung Justiz üben und sogar eine Münze schlagen lassen durfte. Aus den Vorstellungen derselben entwickelte sich im Laufe der Zeit das französische Lustspiel, indem allmälig an Stelle des lehrhaften Inhalts allerhand Possen traten, die Stoff und Charactere der Wirklichkeit entnommen hatten und durch derben Witz und oft übermütige Laune das Publicum ergötzten. So erregte seit 1480 die köstliche Farce von „Maistre Pathelin de l'avocat“ von P. Blanchet, durch comische Intrigue, treffende Characterzeichnung und fliessenden Dialog lange dauernden Beifall.

Gleichfalls in enger Beziehung zum wirklichen Leben stand eine dritte Art theatralischer Darstellungen, die ebenfalls noch der Zeit Carls VI. angehört. Die Passionsbrüder, unter denen auch viele Geistliche waren, hielten es für geraten, teils um Zuschauer anzuziehen, teils um doch das ausgelassen Possenhafte in ihren Mysterien nicht zu sehr überwiegen zu lassen, den geistlichen Stücken besondere Farcen, Tänze etc. folgen zu lassen, in denen meist Aerzte, Juristen, Geistliche und nicht selten sogar der Papst zur Zielscheibe satirischen Witzes dienen mussten. Da sie es aber doch unter ihrer Würde hielten, in diesen mutwilligen und nicht selten zuchtlosen Schaustellungen selbst aufzutreten, so übertrugen sie die Ausführung jungen Leuten aus den besten Familien, die nun alsbald unter dem Titel: „Enfans sans soucy“ (bis gegen 1600) wieder eine Gesellschaft gründeten, sich ein Privilegium verschafften und ihren Vorsteher „prince des sots“ nannten. Vor ihrer beissenden Satire und ihrem kecken Spotte waren weder Personen noch Stände sicher, und ihren „Sottises“ oder „Sotties“ (Dummbartspielen) fehlte es nie an barockem, treffendem Witze und stachlichem Humor. Aus diesen verschiedenen Gesellschaften

setzten sich nach ihrer Auflösung die „Comédiens" zusammen, welche in der Folgezeit die Gründer des „théâtre français" wurden. Die meisten theatralischen Spiele dieser Zeit waren Singspiele und war also nach Richtung der religiösen, wie der weltlichen Musik, auch den Tonsetzern Veranlassung und Gelegenheit gegeben, ihre Kunst zu üben.

Ludwig XI. war seiner Zeit ein unfügsamer, widersetzlicher Sohn gewesen und in der Besorgnis, dass sein Sohn ebenso gegen ihn handeln könne, wie er es gegen seinen Vater gethan, entfernte er ihn vom Hofe, liess ihn in Unwissenheit aufwachsen und unter Aufsicht von Leuten geringen Herkommens in Amboise erziehen. Aus Misstrauen oder weil der Knabe schwächlichen Körpers war, ward ihm jede geistige Anstrengung untersagt und nur der einzige Lehrsatz eingeprägt, dass, wer sich nicht heuchlerisch verstellen könne, zur Regierung unfähig sei. Carl VIII. war 14 Jahre alt, als sein Vater starb; er hatte nur noch zwei Schwestern, deren eine, Anna, an Peter von Beaujeu, Bruder des Herzogs Johann von Bourbon, die andere, Johanna, an Herzog Ludwig von Orleans verheiratet war. Obwol Carl nach französischem Gesetze volljährig war, erschien er doch zu unerfahren, um selbständig die Regierung übernehmen zu können. Ehrgeiz und Herrschsucht seiner nächsten Verwandten rangen nun um den Besitz und die Ausübung der königlichen Macht. Die Königin Mutter, Charlotte von Savoyen, von ihrem entschlossenen, klugen und erfahrenen Schwager, dem Grafen Dunois unterstützt, erhob ersten Anspruch darauf, dass ihr Erziehung und Obhut des jungen Königs zukäme. Dagegen behauptete Anna, eine Frau von männlicher Klugheit und Kühnheit, die nur die eine Schwäche hatte, in ihren Schwager von Orleans leidenschaftlich verliebt zu sein, dass der Vater ihr die Sorge für den Bruder übertragen habe.*) Als Schwager des Königs machte aber auch Herzog Ludwig von Orleans, ein junger, schöner, in allen ritterlichen Künsten und in der Rede gewandter, aber wenig unterrichteter, verschwenderischer und ausschweifender Prinz, Rechte auf einen

*) Ehe sie ihre Augen auf diesen ihren grimmigsten, sie mit der grössten Verachtung behandelnden Feind warf, war der Dichter Martial d'Auvergne (1440 bis 1508) ihr heimlicher Liebhaber. Als er bemerkte, dass sie ihm ihre Neigung entzog, stürzte er sich verzweiflungsvoll aus dem Fenster.

Anteil an der Regierung ebenfalls geltend. So ward der jugendliche König Spielball und Werkzeug der Ränke seiner nächsten Umgebung und blieb auch dann noch, als er sich endlich von derselben emancipirt hatte, ein schwacher, vergnügungssüchtiger Regent, der, vom Glücke trotzdem vielfach begünstigt, stets die besten Gelegenheiten, erstrebte Ziele zu erreichen, leichtsinnig versäumte und die für seine Eroberungspläne oft mühsam zusammengerafften Summen in eitlen Festen und flüchtigen Liebesneigungen immer wieder verprasste. Carl VIII. wurde anfangs wie ein Gefangener von seiner Schwester gehalten und eifersüchtig von jedem Umgange mit Verwandten oder bedeutenden Männern des Reiches abgeschlossen. Mit bewundernswürdigem Geschicke und grosser Energie wusste sie, so lange der junge König sich ihrem Einflusse fügsam erwies, alle Pläne ihrer Gegner zu kreuzen und aus allen kriegerischen, wie diplomatischen Händeln siegreich hervorzugehen. Ihr gefährlichster, auswärtiger Gegner war der deutsche König Maximilian I. (1459—1519). Dieser „letzte Ritter“, wie er genannt wird, war zwar ein braver, tapferer, unerschrockener, hochgebildeter und wolgesinnter Mann, aber vielbeginnend und seine Kraft meist unüberlegt und erfolglos zahllosen abgefeimten und mit allen Wassern gewaschenen Feinden gegenüber zersplitternd, erschien er in seinen wichtigsten Lebensmomenten nicht selten unsicher und unschlüssig und zudem befand er sich in steter Geldnot, so dass ihm regelmässig dann die Mittel ausgingen, wenn es galt, eine grosse Unternehmung vorteilhaft und ehrenvoll zu Ende zu führen. So kam es, dass er in den meisten seiner Kriege den Kürzern zog und die empfindlichsten Beleidigungen ungerächt verwinden musste.

Seit 1477 mit Marie, der Erbtochter von Burgund, vermält, verlor er diese von ihm sehr geliebte Frau schon nach wenigen Jahren (1482). Diese Ehe war Ludwig XI. stets ein Dorn im Auge gewesen, da er ein Recht auf den Länderbesitz des von ihm immer beneideten Burgunderherzogs zu haben behauptete. Sofort nach dessen Tode wurden die Feindseligkeiten zwischen ihm und Maximilian eröffnet, zunächst siegreich von letzterm, der die Schlacht bei Guinegate (24. August 1479) über das unter dem Befehle Ph. de Crevecoeur's, sieur des Esquerdes stehende, viel stärkere französische

Heer gewann.*) Nach Maria's frühem Tode wurde endlich der Friede zu Arras (23. December 1482) geschlossen. Der schlaue Ludwig sicherte sich die Aussicht auf den Erwerb Burgunds dadurch, dass er die zweijährige Margarethe, Maximilian's Tochter, mit seinem zwölfjährigen Sohn Carl verlobte und den deutschen König veranlasste, ihm dieses sein Kind zur Erziehung zu übergeben. Dieses Verlöbnis war nur durch einen Eidbruch zu ermöglichen, denn der Dauphin war schon seit 1475 durch den Vertrag von Pecquigny mit Elisabeth, Tochter Eduard's IV. von England, versprochen. Maximilian hatte sich nach dem Tode seiner ersten Gemalin mit Anna, der Erb-Tochter des Herzogs Franz II. von Bretagne verlobt. Jetzt ward ihm die Schmach zugefügt, dass der junge Carl VIII. ihm die Braut, der er sicheres Geleit durch Frankreich nach Deutschland zugesagt, vor der Nase wegheiratete und, nachdem die beleidigendsten Worte gefallen waren, seine Tochter, mit der er nun seit 11 Jahren verlobt gewesen, wieder zurücksandte. Der brave, allerdings nicht best beleumundete Papst Alexander VI., bei dem mit Geld bekanntlich alles zu erreichen war, gab den naheverwandten Neuvermälten bereitwillig den nachträglich nachgesuchten Dispens, und damit die Bretagne dem Hause Frankreich ja unauflöslich verbunden bleiben sollte, verpflichtete sich Anna, falls aus ihrer Verbindung mit Carl keine Erben hervorgehen sollten und sie ihn überleben würde, nur dessen Nachfolger wieder zu ehelichen. Wirklich erlebte die Welt nach wenigen Jahren das überraschende Schauspiel, dass nach Carls Tode dessen Schwager und Nachfolger, Ludwig XII., seine Frau, mit der er nun seit 22 Jahren verheiratet war, unter dem Vorwande, dass sie kränklich sei und keine Kinder bekommen könne, verstiess und seine seitherige Schwägerin ehelichte. Alles um der Bretagne willen. Aber trotz des päpstlichen, auch dieser empörenden Verbindung gewordenen Segens gingen aus ihr nur Töchter hervor, und Ludwig XII. musste die Regierung bei seinem Tode an seinen Vetter und

---

*) Die Ebene von Guinegate wurde den Franzosen noch ein zweites Mal verhängnisvoll, denn hier schlugen (17. August 1513) die Engländer unter Heinrich VIII. den König Ludwig XII. Dieser Sieg ist unter dem Namen der „Sporenschlacht" (journée des eperons) bekannt, weil an diesem Tage die Besiegten ihre Sporen fleissiger gebraucht hatten, als ihre Schwerter.

Schwiegersohn, Franz, Grafen von Angoulême, übergehen sehen. Maximilian, von den Niederländern gehasst, von den deutschen Reichsfürsten wie gewöhnlich im Stiche gelassen und daher ohne Geld und Truppen, musste die ihm zugefügten Beleidigungen ungerächt und sich von dem jungen Fant, der auf dem französischen Throne sass, ungestraft verhöhnen und beleidigen lassen.

Der junge König, bisher von seinen nächsten Verwandten so drückend bevormundet, wusste sich, sobald er mündig geworden, ihren Einflüssen zu entziehen. In einen Strudel von Vergnügungen sich stürzend und durch das Lesen von Ritterromanen seine ohnedem ungezügelte Phantasie zu immer eitlerer Ruhmsucht stachelnd, verfiel er, im Bestreben, die Thaten Carls d. Gr. und seiner Paladine nachzuahmen, auf die abenteuerlichsten Pläne. Aus einem von ihm alles Ernstes in Aussicht genommenen Zuge nach Palästina wurde glücklicher Weise nichts, aber dafür führte er nutzlose Kriege in Italien zur Eroberung Neapels und Mailands, durch die er alle Hilfsmittel seines Reiches erschöpfte. Ein Schlagfluss machte, da er einst zu Amboise weilte, 7. April 1498, seinem Leben ein rasches Ende. Trotz seiner Verschwendung und seiner unglücklichen Unternehmungen, durch welche der auf dem Volke lastende Steuerdruck ausserordentlich vermehrt wurde, betrauerten den sonst milden, freundlichen und jedem, auch dem Geringsten, zugänglichen Fürsten seine Unterthanen aufrichtig. Es vollzog sich in seinen letzten Lebensjahren eine bemerkenswerte Umwandlung seiner Sinnesweise und man hatte alle Ursache zu hoffen, dass er in andere Bahnen einlenken würde, als er so jäh hinweggerafft wurde.*)

*) Ranke entwirft von Carl VIII. ein sehr anziehendes Bild. „Herzlich gut gegen jedermann, gottesfürchtig, so dass er nur einen kleinen Schwur auf sich nahm, lebte er ganz in jugendlichen Träumen von grossen Thaten und einem ewigen Ruhm durch offene Waffen; und wenn er dies im Sinne hatte, erschien seine Stirn hoch, sein Auge gross und freudig, seine Brauen erhoben. Sonst war er klein, mager und übel gestaltet; und indem er sich der Verwicklung der Welt unkundig zeigte, schrieben viele, was er beschloss und that, seinen Dienern zu. Jetzt jagte er mit seinem Sperber; dann sah er auf der Wiese einen Jüngling sich versuchen, den man in seinen Dienst brachte; er nahm an den Waffenspielen teil, welche durch die Strassen gehalten wurden, während an den Ecken die Frauen auf Ruheplätzen und Bühnen sassen, ganz wie die Rittergeschichten von König Arthur von Carlion es beschrieben.“

Ihm folgte in der Regierung sein nächster Verwandter, der bereits oft genannte Herzog von Orleans, als Ludwig XII. „le père du peuple", der nach einer nur Vergnügungen und Ausschweifungen gewidmeten und jeder ernsten Beschäftigung abgeneigten Jugend ein sparsamer, auf strenge Ordnung haltender, durch einen trefflichen Minister, den Cardinal G. von Amboise, Erzbischof von Rouen, wolberatener Regent wurde, aber dennoch durch unselige, lange dauernde und stets unglücklich verlaufende Eroberungskriege seinem Lande schwere Wunden schlug.*) Der 52jährige, bereits mit dem Podagra behaftete Fürst hatte, nachdem seine zweite Gemalin, Anna von Bretagne, 9. Januar 1514, gestorben war, sich, im Verlangen nach männlicher Nachkommenschaft, rasch wieder mit der 16jährigen Maria von England, Schwester des berüchtigten Heinrichs VIII., vermält. Aber die dadurch veranlasste völlige Aenderung seiner gewohnten Lebensweise und die ausserordentlichen Anstrengungen, denen er sich ausgesetzt haben mag, untergruben seine ohnehin wankende Gesundheit und beschleunigten seinen 1. Januar 1575 erfolgten Tod.

Während der Regierungszeit der letzten Könige, so unruhig und sturmbewegt sie auch war, nahmen die musika-

*) „Er stand, ohne zu wissen, dass Carl VIII. tot oder nur krank sei, am Fenster, als die königliche Leibwache vor ihm aufzog und ihn als König begrüsste. Hierauf sprach er, so gut er wusste, von seinem Vorgänger und besprengte seine Leiche mit geweihtem Wasser. Nun, ein vollkommen entwickelter Mann, war es bei ihm mit jener Wildheit der ersten Jugend, da ihn seine Hofmeister aus Furcht, er könne sich rächen, nur vermummt zu züchtigen wagten, mit jenem Brausen der spätern bei Gelagen, Waffenspielen und innern Kriegen vorbei. Das Erste, was der ritterliche Fürst verteidigen will, ist seine Ehre; wer die ihm angreift, ihn der kleinsten Untreue zeiht, den will er mit dem Schwerte widerlegen. Zum Zweiten bewacht er seine Länder und Rechte. Von ihm ist das schöne Wort: „Der König rächt nicht, was dem Herzog geschah." Er besass die Autorität des mächtigsten Herrn in der Christenheit. An seinem Hofe drängten sich die Gesandten aller Staaten, zu denen täglich Boten zu Pferd und zu Fuss mit Briefen, Instructionen und Geld kamen. Er war eine jener glücklich organisirten Persönlichkeiten, die ihres Rechts wahrzunehmen wissen, aber auch andre leben lassen und niemandem mit eigensüchtigem Bezeigen beschwerlich fallen. Doch durfte man nicht glauben, ihn zu beherrschen. In seiner Natur lag etwas Offenes, Wolwollendes, Zutrauliches, das ihm aller Herzen gewann; mit seinen Dienern verkehrte er als ein guter Camerad. Durch gerechtes Regiment und Strenge gegen jede Willkür erhielt er sich sein Volk, dem er eine den Verhältnissen entsprechende Verfassung gegeben hatte, geneigt." (Ranke).

lische Kunst und die Technik des Tonsatzes ausserordentlichen Aufschwung. Die Zahl der niederländischen Musiker, die im 16. Jahrh. als Componisten, Lehrer, Sänger und Instrumentisten allerwärts thätig waren und mit Auszeichnung wirkten, ist eine überraschend grosse; sie erscheinen „unzählbar wie die Himmelslichter.“ Lassen sich doch allein Tonsätze von 370 Meistern mehr oder minder bekannten Namens aufzählen. Aber gewiss hielt es damals noch viel schwerer als heute, einen Drucker und Verleger zu finden, und so kann als sicher angenommen werden, dass zahllose Compositionen unbekannt gebliebener Musiker spurlos verloren gegangen sind. Was nun den zu verfolgenden Aufschwung mächtig förderte, war die Erfindung einer Kunst, die das ganze geistige Leben in ungeahnter Weise belebte und hob. Das erste, durch J. Gutenberg (Henne Gänsefleisch von Sorgenloch, 1400—1468) um 1440 gedruckte Buch war es, was diese gewaltige Veränderung und Aufregung hervorbrachte. Selbstverständlich suchte man die neue Entdeckung auch der musikalischen Kunst dienstbar zu machen. Noch in Holzplatten geschnittene Notendrucke verdrängte alsbald (um 1500) die überaus wichtige, zu Venedig gemachte Erfindung eines Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, welche die Herstellung wunderbar klarer und schöner Musikdruckwerke ermöglichte. Neben dem Namen Gutenberg strahlt der des Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone (geb. 18. Juni 1466 in Fossombrone, starb 7. Mai 1539 in Venedig) in unvergänglichem Glanze.*) Er fand zuerst Nachahmer in Augsburg (Erhart Oeglin, 1512), in Mainz (P. Schöffer 1513), in Cöln (Arnt von Aich 1519), in verschiedenen italienischen Städten, dann aber seit 1529 auch in Paris, wo P. Attaignant (seit 1539 mit Hub. Jullet verbunden) eine grossartige Thätigkeit entwickelte. Ihm schlossen sich an

*) Der erste Druck Petruccis erschien 1501: Harmonice Musices Odhecaton A. und Canti B. numero Cinquanta B. Ihm folgten 1502—1505: Motetti, Lib. 1—5 zu 4 St.; 1502 weiter Misse Josquin, Lib. 1—3; (in mehreren Auflagen erschienen); 1503: Misse Obrecht, Brumel, J Ghiselin und Petri de la Rue, 4 gesonderte Sammlungen; 1504: Misse Al. Agricole; 1504—1508: Frottole, Lib. 1—9; 1505: Motetti a cinque; 1505—1516: 4 Sammlungen von Messen; 1506: Lamentationen, Lib. 1 und 2; 1505—1515: 3 Sammlungen verschiedener Lieder; 1507 und 1508: Intabulatura de Lauto, Lib. 1 und 2; 1514—1519: Motetti de la corona u. s. w. Alle diese Publicationen enthalten vorwiegend Tonsätze niederländischer Meister.

Jac. Moternus de Pinguentò, gen. Grand-Jacques, seit 1532 in Löwen und Leyden, Guille. Vissenacus seit 1542 und Tylman Susato seit 1543 in Antwerpen, N. du Chemin seit 1549 in Paris.*) Ueberblickt man die vielen Sammlungen geistlicher und weltlicher Gesänge, die im 16. Jahrhundert erschienen, wiederholt neu aufgelegt und nachgedruckt worden sind, so lässt sich auf ein kaum zu befriedigendes Bedürfnis, eine ganz ungewöhnliche Gesangslust und das freudigste Musiktreiben schliessen. Die segensreichen Erfindungen Gutenbergs und Petruccis kamen gerade zur rechten Zeit.**)

Die musikalische Suprematie ging von Okeghem auf seinen Schüler Josquin des Prés über. Er wurde wahrscheinlich in Condé im Hennegau um 1445 geboren und starb auch daselbst, als Probst des dortigen Domcapitels, in seinem eigenen Hause, nach einem vielbewegten, durch weite Wanderzüge

*) In Italien blieb Venedig der Hauptsitz des Musikalienhandels (seit 1537 O. Scoto, 1538 A. Gardane, 1540 Hier. Scoto). In Deutschland druckten seit 1532 Chr. Egenolf in Frankfurt; 1533 N. Faber in Leipzig; 1534 Hier. Formschneider, 1537 G. Ott und J. Petrejus, 1540 J. vom Berg und Ulrich Neuber in Nürnberg; 1536 P. Schöffer und Math. Apiarius in Strassburg; 1538 G. Rhau in Wittenberg; 1540 Melch. Kriesstein und 1545 Ph. Ulhart in Augsburg; 1547 H. Petri in Basel.

**) R. Eitner in seiner wertvollen Bibliographie musikalischer Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (Berlin 1877) sagt sehr richtig, dass die Notendruckereien im 16. Jahrhundert Europa mit einer staunenswerten Productivität überschüttet haben. Diese Sammelwerke, welche oft die einzige Quelle auch für bedeutende Componisten bilden und das Beste enthalten, was in jener Zeit überhaupt geschaffen wurde, verdienen die ganze Aufmerksamkeit des Historikers. Die nicht einmal vollständigen Aufzeichnungen Eitners, — denn sehr vieles mag im Laufe der Jahrhunderte spurlos entschwunden und also auch ihm unbekannt geblieben sein, — verzeichnen allein von A. Willaert 208 Gesänge, von Ph. Verdelot 168, von J. Arcadelt 272, von J. Berchem 173, von Cl. de Sermisy 218, von Cl. Jannequin 215, Th. Crecquillon 293, Clemens von Papa 269, J. des Prés 229, N. Gombert 241 u. s. w. Darunter befinden sich Messen und grosse, mehrteilige Motetten; und trotzdem dürfte auch das durch den Druck also Gerettete nur ein Teil des von diesen Meistern wirklich Geschriebenen sein. Eitner hat aus dem 16. Jahrh. 663 Sammelwerke verzeichnet, darunter solche im Umfang von 4—35 Büchern. Viele derselben sind, was Druck, Papier, Reichtum der Titelblätter und Schönheit der Vignetten, handliches oder grösstes Folioformat und Sorgfalt der Redaction betrifft, wahre Pracht- und Meisterwerke, die Publicationen unserer Zeit weit hinter sich zurücklassend. Die Auswahl des Aufzunehmenden wurde stets durch ausgezeichnete Fachmänner getroffen.

und die ehrenreichste Thätigkeit ausgezeichneten Leben, 27. August 1521. Wir treffen ihn bereits 1480 in Italien, allwo der geistvolle und vielseitig gebildete Künstler abwechselnd in der Umgebung des Lorenzo Magnifico zu Florenz, als Capellsänger Sixtus' IV. in Rom und am Hofe des Herzogs Hercules von Ferrara weilte. Nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er Mitglied der Capelle Ludwigs XII., zu dem er in einem gewissen gemütlichen und halbvertraulichen Verhältnis gestanden zu haben scheint. Zuletzt dürfte er der niederländischen Capelle König Maximilians I. angehört haben.

In Josquin begegnen wir zum erstenmale einem Tonkünstler, der den Eindruck des Genialen macht; zweifellos gehört er unter die grössten musikalischen Genies aller Zeiten. Allerdings nicht ohne Grund wirft man ihm, der im Uebrigen so glücklich vollendete, was er überkommen hatte, vor, dass er die musikalischen Witze und Künsteleien, wie sie seine Vorgänger und Zeitgenossen auszutüfteln liebten, auf eine übermässige Höhe getrieben, ja durch sein Beispiel sogar nachteilig auf die Kunstentwicklung im allgemeinen gewirkt habe. Aber gewiss ist, dass jeder seiner Sätze, die künstlichsten wie die anspruchslosesten, sich durch irgend einen originellen und bedeutenden Zug vor den Arbeiten seiner Genossen unterscheidet.*) Immer, wenn er sich von kleinlichen Spielereien, die doch nur ein untergeordnetes Moment in seinem grossen Wirken bilden, frei macht, erscheint er als gewaltiger Bahnbrecher zu massvollerer, edlerer Kunstweise. Dann erglüht das Feuer des Genies, trotz der beengenden Schranken des Canto fermo, des Canons, der Fuge, der Umkehrung und was sonst jeden andern als ihn zu trockenen Tonfolgen erkältete. Aus seinen gewaltig anregenden Compositionen spricht ein tief, rein und warm empfindendes, ja leidenschaftlicher Wallungen fähiges Gemüt: für düstere Trauer, schmerzliche Klage, herben Zorn, innige Liebe, zartes Mitleid, milde Freundlichkeit, strengen Ernst, mystische Schauer anbetender Andacht, frohgemuten

*) Der 12stimmigen Messe seines Mitschülers Brunel stellte Josquin im Psalm: „Qui habitat" einen 6fachen 24stimmigen Canon entgegen, verwegen hier und auch sonst noch die Kunst bis zu den äussersten Grenzen des Möglichen treibend, aber auch oft wahrhaft verzweifelten Aufgaben noch Klang und Gesang abgewinnend und durch das Dickicht einer „Fuga ad minimam" leichten Schrittes hinwandelnd (Ambros).

Sinn, leichten Scherz findet er stets die richtige und entsprechende Ausdrucksweise. Wenn man bedenkt, dass den Vorbildern, die er hatte, künstlicher Contrapunkt als Hauptsache galt, so muss man über seine Leistungen, in denen er, neben spielender Lösung grösster canonischer Schwierigkeiten, dem Wortinhalte stets vollkommen gerecht zu werden strebt, wahrhaft staunen.

Am treffendsten charakterisirt Luther den grossen Niederländer, wenn er sagt: „Josquin ist der Noten Meister, die haben müssen machen, wie er wollte, die andern Sangmeister müssens machen, wie es die Noten haben wollen. Freilich hat der Componist auch seinen guten Geist gehabt, wie Bezaleel, sonderlich da er das „Haec dicit Dominus" und das „Circumdederunt me gemitus mortis" werklich und lieblich in einander richtete."

Die Capelle Carls VIII. bestand 1484 nur aus drei Sängern (mit je 120 liv. tournois = 800 fr. 40 c. Gehalt) und zwei Geistlichen mit je 110 liv. = 733 fr. 70 c.), doch stieg die Zahl derselben nach zwei Jahren schon auf sechs, 1490 auf acht, 1497 sogar auf elf Mitglieder. Als dieser König seinen schlechtvorbereiteten Zug nach Italien unternahm (1495), musste ihn seine Capelle begleiten. Er feierte Pfingsten in Viterbo, Fronleichnam in Pont-Gibaud. Hier forderte er alle Herren, Barone und Ritter auf, mit ihm bei der Procession dem heiligen Sacramente Ehre zu erweisen. Die Capellisten, mit Mänteln bekleidet, gingen inmitten der Geistlichkeit, dann folgten die Spielleute, welche Trompeten, Zinken, Trommeln und andere Instrumente um die Wette ertönen liessen.

Die Hochzeitsfeier Ludwigs XII. mit seiner Schwägerin Anna von Bretagne, „dieser kleinen Königin von wunderbarer Schönheit und seltener Gelehrsamkeit", fand in der Schlosscapelle zu Nantes statt. Das Personal der königlichen Capelle vereinigte sich bei dieser Gelegenheit mit den Musikern der Herzogin: Yvan Le Brun, Meister; P. Toupe, Pierreguin Brunel und Préjan, Sänger; Jacques, Organist. Nach der Trauung empfing die nun zum zweiten Male den Thron Frankreichs besteigende Königin eine Deputation junger Bretagner, die vor ihr das Lied „Madame la Mariée", das noch heute in der Heimat Anna's bei Hochzeiten gehört wird, sangen.

Josquin war nicht Capellmeister Ludwigs XII., sonst würde gewiss er und nicht sein Schüler Mouton, als Anna starb, mit der Composition der Trauergesänge betraut worden sein. Da sein Name in den Hofrechnungen überhaupt nicht vorkommt, so dürfte wol die Annahme Berechtigung haben, dass er irgend eine Ausnahmestellung während seiner Anwesenheit in Paris inmitten der königlichen Musik einnahm.

An diesen Aufenthalt knüpfen sich einige für den Tonsetzer sowol, wie für sein Verhältnis zu seinem königlichen Herrn characteristische Anecdoten. Dieser hatte für ein gewisses volkstümliches Lied besondere Vorliebe und verlangte von Josquin, dass er es mehrstimmig setzen und dabei auch seine Mitwirkung in Betracht ziehen solle. Dies letztere Verlangen brachte den Meister in einige Verlegenheit, denn der König war durchaus unmusikalisch und hatte zudem eine misstönende, unbiegsame und sehr schlechte Stimme; aber da die Noten thun mussten, was maître Josquin wollte, machte er sich ans Werk und combinirte aus der fraglichen Melodie einen Canon für zwei Chorknaben; dann setzte er für den fürstlichen Sänger eine, nur aus einer sich stets wiederholenden Note bestehende Stimme dazu, die er mit „Regis vox" bezeichnete, und er selbst übernahm den Bass. Pater Mersenne, der in seinem Werke: „Traité de l'harmonie universelle" (Paris 1627) diese Geschichte erzählt, bemerkt dazu: „Nun gibt es keine so schlechte Stimme, dass sie diesen Tenor nicht singen könnte, denn wenn sie auch gänzlich unbiegsam wäre, vermag sie doch einen einzigen Ton festzuhalten; und wenn man fürchtete, dass sie dies nicht fertig bringen und durch Höher- oder Tieferwerden Dissonanzen verursachen würde, so konnte man sie durch die Orgel unterstützen und so zwingen, fest zu bleiben." Der berühmte Gelehrte und kaiserlich gekrönte Poet H. Loritz (oder Loris) aus Glarus, gen. Glareanus (1488—1563), einer der angesehensten musikalischen Schriftsteller dieser Zeit, kam 1521 nach Paris und suchte dort eifrig die Bekanntschaft Moutons, mit dem er durch Vermittlung eines Dolmetschers, oder indem sich beide der lateinischen Sprache bedienten, viele Unterredungen über Josquin hatte, deren Resultate er in seinem „Dodecachordon" (Basel 1547) mitteilt. Er hat uns auch den in Rede stehenden Canon in diesem Werke aufbewahrt und bedauert nur, dessen Text nicht beifügen zu

können, „denn er war in dem verstümmelten Latein, das die Franzosen heute, wo sie ihre einstige Landessprache verlassen haben, mehr stammeln als sprechen", abgefasst. Es war ihm ein seltenes Ereignis, dass ein König in Person mit seinen Sängern heitervertraulich musicirte: „... rarum miraculum, regem ipsum cum suis cantoribus intonantem." Ludwig XII. jedoch, stolz darauf, nach Noten singen zu können, machte es grösstes Vergnügen, seinen Part in dem Canon immer zu wiederholen. Zerstreut aber, wie hohe Herrn zu sein pflegen, vergass er rasch den musikalischen Erfolg, den er seinem Freunde Josquin zu verdanken hatte. Wenigstens liess er ihn lange auf eine ihm zugesicherte Pfründe warten. Der witzige Musiker erinnerte sich nun eines Mittels, das er während seines Aufenthaltes in Italien schon erprobt hatte. Eine Stelle suchend empfahl er sich dort wiederholt einem einflussreichen Hofherrn, der ihn stets mit der gleichen Antwort abfertigte: „Lascia fare mi!" (Lasst mich nur machen!) Zuletzt am Ende mit seiner Geduld, vielleicht auch um eine boshafte Rache zu nehmen, versuchte er seinen Mäcen dadurch aus seiner Unthätigkeit aufzurütteln, dass er vor ihm eine Messe seiner Composition aufführen liess, über das mit Beharrlichkeit wiederholte Thema: la sol fa re mi.*)

Ob diese List seiner Zeit die erwünschte Wirkung hatte, vermögen wir nicht zu sagen, aber er gedachte ihrer, da er sich jetzt in gleicher Lage fand, und componirte für die

*) In A. Schmid's O. dei Petrucci (Wien 1845) ist unterm Jahre 1502 eine Sammlung „Misse Josquin" aufgeführt, welche als No. 2 die Messe super: La sol fa re mi enthält. Dieselbe findet sich in den spätern neuen Auflagen der Josquin'schen Messen wiederholt aufgenommen, wie in einem bei J. Petrejus in Nürnberg 1539 gedruckten Sammelwerke: „Liber Quindecim Missarum." Da eine andere Version der oben angeführten Erzählung sagt, Josquin habe diese Messe für einen Höfling Ludwigs XII., der ihm seine Fürsprache beim König zugesichert, componirt und der Hof habe sich bei der Aufführung sehr an dem Scherz des Musikers amüsirt, erscheinen Thoinans für den italienischen Ursprung dieser Anecdote angeführte Gründe beachtenswert. Ludwig kam erst 1498 zur Regierung, schon 1502 war die Messe gedruckt, also das Manuscript gewiss schon bedeutend früher in den Händen des Herausgebers. Josquin, überdies gewohnt, seine Tonsätze strengster Selbstcritik und sorgfältigster Ueberarbeitung und Ausfeilung zu unterwerfen und sie Jahre hindurch der Veröffentlichung zu entziehen, konnte in Paris noch nicht lange um die Vermittlung des vergesslichen „Magnaten" supplirt haben, ja vorerst, nach kurzer Dienstzeit, kaum schon

königl. Capelle nun die Motette: „Memor esto verbi tui servo tuo in quo mihi spem dedisti" (Gedenke deinem Knechte an dein Wort, auf welches du mich lässest hoffen. Ps. 119, V. 49). Ungeachtet der in diesem Tonsatze bemerkenswerten vorzüglichen Characteristik, — die beiden ersten Stimmen drängen sich in enger Nachahmung wie zwei ungestüme Supplicanten heran, — schien der König den Sinn des Gesanges doch nicht zu verstehen, oder er stellte sich vorsätzlich taub. Ludwig XII. hatte sich überhaupt zum Gesetze gemacht, nie jemandem eine Gnade zu erteilen, der ihn selbst darum bat. Dieser erste missglückte Versuch entmutigte jedoch den Componisten nicht, der nun eine neue Motette schrieb: „Portio mea non est in terra viventium" (Ich habe keinen Teil an den Gütern der Sterblichen). Diesmal schien er denn auch den rechten Ton gefunden zu haben, denn der durch seine Musik gerührte König soll ihm das Verlangte gewährt haben. Nun setzte der glückliche Meister eine dritte Motette: „Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine" (Herr, du hast deinem Diener Wolthat erwiesen). Man behauptet, dass die ersten Texte Josquin mehr begeistert hatten, als der letzte; die Danksagungsmotette (uns leider verloren gegangen) soll nicht entfernt den beiden Bittmotetten an musikalischem Werte gleichgekommen sein.*)

Auf seinen italienischen Feldzügen 1499, 1507 und 1509 liess sich auch Ludwig XII. von seiner Capelle begleiten. Bei der feierlichen, vom päpstlichen Legaten, Cardinal S. Praxède celebrirten Messe, der in Sarrona die hier zusammengekommenen Könige von Frankreich und Arragonien beiwohnten, wirkten die Sängerchöre beider Fürsten gemeinschaftlich mit. Nach dem Siege Ludwigs über die Venetianer

---

Anspruch auf eine Präbende erheben, abgesehen von der Schwierigkeit der Verkehrsverhältnisse damaliger Zeit zwischen Paris und Venedig. Uebrigens wird die ganze Historie bedenklich, wenn man erfährt, dass Josquin erst von Franz I. die von ihm so sehr erstrebte Versorgung erhielt: ein Canonicat an der Cathedrale von S. Quentin.

*) Ambros glaubt, dass diese Erzählung Glareans auf einem weitern Missverständnis beruht, denn der zweite Teil der Motette: „Memor esto" beginnt mit den Worten: „Ego dixi: portio mea." Es dürfte sich hier also nur um einen einmaligen Versuch, des Fürsten Herz zu rühren, handeln. Das gleiche Motiv „Memor esto" verwendete Josquin übrigens auch in seiner Motette: „Praeter rerum seriem."

bei Agnadello (14. Mai 1509) führten seine Capläne ein musikalisches „Te Deum“ auf dem Schlachtfelde auf. Die Composition des „O salutaris hostia“*) soll seine Entstehung folgendem Anlasse verdanken: Nach der Schlacht bei Ravenna 11. April 1512, in der der jugendliche Held Gaston de Foix sein Leben liess, hatte Papst Julius II. mit König Max I. und den Venetianern eine Liga gegen Ludwig zu stande gebracht und angeordnet, dass man beim Läuten der Abendglocke, zugleich mit dem „Ave Maria“, von ihm verfasste und an die heilige Jungfrau gerichtete kleine Gebete gegen die Franzosen sprechen solle. Obgleich davon benachrichtigt, wollte Ludwig sich doch nie zu einer Allianz mit den Türken oder dem ägyptischen Sultan, die ihm beide Hilfe anboten, verstehen; nur von Gott erwartete er Beistand gegen seine Feinde. Er bewog die Bischöfe seines Reiches, täglich in Cathedralen und Klöstern, wenn bei der Messfeier die Erhebung des Allerheiligsten erfolgte, den genannten Choral, der mit den Worten „fer auxilium“ schloss, singen zu lassen; die Sänger der königlichen Capelle aber setzten an ihrer Stelle die Worte „serva lilium“ (schütze die Lilien), was anderwärts im Lande vielfache Nachahmung fand, während man in sonstigen Kirchen die Schlussverse: „bella premunt hostilia, da robur, fer auxilium“ überhaupt änderte und sie durch die Verse: „in te confidit Francia: da pacem, serva lilium“ ersetzte.

Ludwig XII. hatte überhaupt die Musikneigung des Hauses Valois, die so viel zur Kunstentwicklung in Frankreich beitrug, in hohem Grade ererbt. Inmitten seiner kriegerischen Erfolge vergass er die Kunst nicht, und so sehen wir denn bald in seinen und seiner von einer förmlichen Musikleidenschaft erfassten Hofleute Diensten berühmte italienische Künstler, deren Aufenthalt in Frankreich auf die dortigen musikalischen Verhältnisse nicht ohne nachhaltigen Einfluss bleiben konnte. Man nennt unter diesen eingewanderten

*) „O salutaris hostia“ ist die fünfte Strophe des Fronleichnamsliedes: „Verbum supernum prodiens“, das dem heiligen Thomas von Aquino (1225 bis 1274) zugeschrieben wird. Wir vermögen nicht anzugeben, ob dieser seit Jahrhunderten bereits in der Kirche gebräuchliche Gesang bei obiger Veranlassung eine neue musikalische Gestalt erhielt, oder ob nicht Guill. du Peyrat Recht hat, wenn er sagt, dass zufolge einer Stelle in dem Buche „Le Rosier des Guerres“ diese Einrichtung von Ludwig in langer Krankheit getroffen worden sei.

Meistern Barthélemy de Florence, P. Pagan, Christophe und Sancon de Plaisance, Marchan de Milan, Fr. de Virago, N. de Brescia, Fr. de Cremona u. A.

Der Capelle Ludwigs XII., der ein gewisser Conrad als maître vorstand, gehörten viele ausgezeichnete Künstler an, die durch bedeutende Compositionen ihre Meisterschaft genügend documentirt haben. Vor allen ist hier der würdige Schüler Josquins, Jean de Hollingue (b. Metz), gen. Mouton, zu nennen, der für den königlichen Chor viele ausgezeichnete Werke schrieb und dem bei besondern Gelegenheiten stets Veranlassung gegeben wurde, seine Meisterschaft zu bethätigen. So componirte er 1509 die Motette: „Non nobis, Domine", nach der Geburt der älteren Tochter des Königs, Claudia, nachmals an Franz I. verheiratet, und zu den Begräbnisfeierlichkeiten der Königin Anna die Trauermusik.*)

Mouton erhielt ein Canonicat zu Therouane, später zu S. Quentin und starb 30. October 1522, nur ein Jahr nach seinem Lehrer Josquin. Neben ihm zeichneten sich aus: Infantis Pierre l'Enfant, Pierkon Therache (Petrequin?), Lonqueval, Peletier, A. Divitis, gen. le Riche, und die Bassisten Mathutin Dubuisson, J. Lebrun, Bardemont, und dessen Nachfolger Guill. Le Roi. Nie waren in der königlichen Capelle so viele hervorragende Meister vereinigt,

*) Anna's Leichenbegängnis wurde mit grosser Pracht gefeiert. Die Capelle nahm an allen Ceremonien teil und Guille. Petit, des Königs Beichtvater, der in Abwesenheit des Bischofs von Rennes, Yves Mayenc, des officiellen Beichtvaters der Königin, deren letzte Beichte gehört, wurde beauftragt, ihr die Leichenrede zu halten, welcher Pflicht er denn auch in Blois, Paris und S. Denis genügte, stets in einem vom Natürlichen möglichst entfernten Geschmacke. Eine kurze Analyse dieser drei Sermone gibt einen Begriff von der französischen Kanzelberedsamkeit damaliger Zeit. In der ersten Rede bemerkte der Pater, dass sich die Königin, wie sie 37 Jahre gelebt, durch ebensoviele Tugenden ausgezeichnet habe, die er als Zierden des Ehrenwagens dienen liess, der bestimmt war, sie ins Paradies zu führen. In der zweiten, mit dem Thema: „Unsre Freudengesänge haben sich in Schmerzensschreie verwandelt", stellte er Paris als vierstimmigen Chor dar, die Stimmen durch das Volk, die Geistlichkeit, die Justiz und die Universität besetzt und beweisend, dass in ihnen die Schmerzenslaute die Laute der Freude verstummen gemacht hatten. In der dritten triumphirte das Genie des Predigers, denn weil die Verstorbene dem französischen Hause entstammt war, führte er ihr Geschlechtsregister bis zur Belagerung Trojas hinauf und gab ihr verwandtschaftliche Beziehungen zu Brutus. (Oroux.)

Männer, die den Schulen Okeghems und Josquins, aus denen sie hervorgegangen waren, alle Ehre machten.*)

Die Trefflichkeit der königlichen Capelle erweckte den Neid und Nacheifer verschiedener Cathedralen. Die Domherrn in Rouen wussten ihr sogar den Bassisten M. Dubuisson abwendig zu machen, „indem sie ihm ein Geschenk von 20 Goldgulden in die Hand drückten, mit dem Versprechen einer Pfründe, welche ihm zu geben der Cardinal-Erzbischof in der That auch nicht säumte.“ Seinem Beispiele folgte später der talentvolle Contrapunktist G. Le Roi.**) Vorzügliche Kräfte besass man auch in Antwerpen, wo N. Carlier, Ant. van den Wyngaert (Ant. a Vinea, st. 1499), Noel Baldouin (st. 1529) als Capellmeister und Jac. Godebrie, gen. Jacotin, als Capellan (1479—1528) an Notre-Dame thätig waren und J. Lupi (bis 1502 Organist an S. Gertrud in Nivelles) als chapelain-chantre an der Kirche S. Maria wirkte (st. 1547).

Die bedeutsamste Aufgabe für die Tonmeister dieser Periode bot die Composition der Messe. In dieser umfang-

*) Beim Tode König Ludwigs XII. bestand die königliche Capelle aus 23 Personen, nämlich: Conrad, Capellm.; Michau, Allard, Albi, Guill. Cousin, Claudin, Mouton, Meister Jeh. Thierry, Le Vigoureux, Porchi, Carimont, Perroton de Mancourt, George T. Reverdi, Jac. Baudet, Maupin, Noël, Furbisseur, Noly, Meister A. le Riche, Meister P. Monton, Meister Jac. Favières und Meister P. de Fray. Eine Hofrechnung vom Januar 1515 besagt, dass die Summe von 310 liv. 10 s. tournois, für die Bezahlung von 103 Ellen schwarzen Tuches, an die Sänger des verstorbenen gnädigen Herrn abgegeben, bezahlt wurde.

**) Zu Josquins Schülern werden ausser den unter den Capellmitgliedern Ludwigs XII. bereits genannten noch gezählt: Adrian-Petit-Coclicus, J. Richafort, J. Arcadeit, N. Gombert und Maître Clem. Jannequin, ein weltlicher, von geistvollem Humor und amüsanter Pikanterie übersprudelnder, ja unter Umständen recht ausgelassener, die Tonmalerei mit Vorliebe pflegender Componist. — Aus der Periode Josquins wären noch zu nennen: Gaspar van Weerbeke aus Oudenarde, bis 1490 im Dienste der Sforza in Mailand; J. Ghiselin; de Orto (du Jardin); Matth. Pipelare aus Löwen; J. Lheritier, A. de Sylva, J. Japart, in Ferrara bedienstet; Crisp. de Stappen, N. Craen, Gilles Reingot aus Mons; Maître Gregoire, J. Martini, Math. Forestier, J. Fortuila, P. Bourdon, P. Blaumont, Basin, Paul de Roda, Malcort, J. Tourant, Bostrin, Colinet de Lannois, Cornelis Rigo de Bergis, Arn. Caen, Eust. de Monte regali, P. Rousseau, Hil. Penet, Fr. de Layolle, Benv. Cellinis Musiklehrer, T. de la Fage u. a. (Näheres über diese Tonsetzer bei Ambros III. p. 235 u. f.)

reichen Kunstform vermochte er die ergiebigsten Proben seiner Tüchtigkeit abzulegen, die interessantesten Satzprobleme zu lösen, die staunenswertesten canonischen Kunststücke anzubringen. Es lag in der allgemeinen Zeitrichtung, die technische Befähigung und eine auf raffinirteste Contrapunktik (Kiesewetter spricht vollberechtigt von Witzen und Kunststücken) hinauslaufende Kunstfertigkeit vorwiegend geltend zu machen. Ein Tonsetzer suchte den andern hierin zu überbieten. Wurden nun auch sehr viele der unter solchen Gesichtspunkten entstandenen Chorstücke hart, trocken, geistlos und ungeniessbar, — es gehörte ein seltenes Genie dazu, inmitten all' der dem Künstler gezogenen, beengenden canonischen Schranken Wolklang, Geist, Tiefe und characteristischen Ausdruck vorwalten zu lassen, — so darf man doch behaupten, dass unter den Werken der grossen Meister dieser Tage sich sehr viele solche finden, die unserer höchsten Bewunderung ob ihrer bewundernswürdigen technischen Mache und ihres wahrhaft künstlerischen Inhaltes würdig sind. Alle grossen Eigenschaften, welche die auserlesensten und ewigen Schöpfungen der Kunst zu solchen erheben, zieren sie. Da die Satzkunst in erster Linie Berücksichtigung erfuhr, wurde weniger die melodische Erfindung und der harmonische Zusammenklang, als die selbständig-unabhängige Führung der Stimmen ins Auge gefasst, und so konnte es kommen, dass man an der vielseitigsten und erschöpfendsten Bearbeitung eines irgend woher entlehnten Cantus firmus während einer ganzen Generation die Kunst übte und die Kraft erprobte. Als Cantus firmus konnte eine Stelle aus dem Antiphonar oder den Psalmen oder ein nach Text und Melodie allgemein bekanntes Volkslied dienen, oder auch ein aus einer Composition eines andern Meisters herübergenommenes Motiv oder ein selbsterfundenes. Aus dem Schatze des kirchlichen Gesanges entlehnte Themata finden sich z. B. in den Messen: „Ecce ancilla Domini", „Ave maris stella", „Beata virgine", „Salve diva parens", „Victime paschali", „Ave regina coelorum", „Puer natus", „Misericordias Domini" u. s. w. Aus dem weltlichen Volksgesang wurde seit Dufays Zeit mit Vorliebe und von vielen Componisten das sehr populäre Lied:

L'home, l'home, l'home arme et Robinet tu mas,
La mort donné grand tu ten vas.

bearbeitet. Josquin legte es sogar dreien seiner Messen zu grunde. Leider besitzen wir von diesem Liede nur die angeführte Strophe. Die sonst noch verwendeten Volkslieder sind uns fast alle bis auf die Anfangsworte oder die Ueberschriften verloren gegangen, denn die Tonsetzer, im Vertrauen, dass jedermann die Texte kenne, fügten den Stimmen, welche den Cantus firmus auszuführen hatten, stets nur die Ueberschrift oder die erste Verszeile bei und überliessen es dann den Sängern, mit der Unterlage der Worte sich abzufinden. Wie unsere heutigen Compositeure im Wetteifer oder um einander einen Vorteil abzuringen, beliebte Melodien variiren oder in sogenannten Fantasien verarbeiten, so verfuhren die grossen Meister jener fernen Zeit, indem sie die gleichen populären Themen immer wieder ihren Kirchenstücken unterlegten. In diese Categorie gehören z. B. die Messen: „Je ne demande“, „Malheur me bat“, „J'ay pris amours“, „Je n'ay dueul“, „La belle se siet“, „D'ung aultre amer“, „Una musque de buscaya“, „Mon mari m'a diffamée“, „Quant yay au cor“, „Baisez-moi, ma vie“, „O Venera bella“, „O Venus banth“, „L'ami Baudichon“, „Madame“, „Adieu, mes amours“ u. s. w. Und weiter: „L'ardent désir“, „Gaudeamus“, „Fortuna desperata“, „Didadi“, „Gratieusa“, „Berzette savoyenne“, „Narayge“, „Grecorum“, „Le serviteur“, „La Spagna“, „Petita camuseta“ u. s. w. War das Motiv der Composition eines bekannten Meisters entnommen oder diese selbst in ihrem ganzen Umfange beibehalten und nur reicher und vielstimmiger bearbeitet, dann nannte man eine solche Messe: „Missa parodia“. Selbsterfundene Motive dagegen enthalten z. B. Josquins Messen: „La sol fa re mi“, „Hercules dux ferrarie“, die „Missa sine nomine“, die Messen: „Ut re mi fa sol la“ von Brunel und P. de la Rue u. a.

Oft schon ist die Frage aufgeworfen worden, ob denn die Kirchenstücke dieser Zeit auch mit zweierlei Texten, d. h. mit denen des Cantus firmus und denen der Liturgie gesungen wurden. Man hat sie bejaht und verneint. Wir möchten uns für ersteres entscheiden; denn einerseits fanden die damaligen Hörer an der drastischen Vermengung weltlicher und geistlicher Ideen und Stilarten nichts Anstössiges, wie die vielen auf Volksweisen gedichteten und gesungenen, heute noch gebräuchlichen, geistlichen Lieder überzeugend darthun, und

dann, wo wäre denn der Witz oder sagen wir, die beabsichtigte Wirkung geblieben, z. B. eben in der Messe: „La sol fa re mi“, oder wie hätte man es möglich machen sollen, liturgische Worte unter weltliche Melodien und Tanzweisen zu zwängen? Wenn der Cantus firmus irgend hervortreten sollte, und das war gewiss beabsichtigt, musste er auch seinen ursprünglichen Text beibehalten. Wir hören übrigens heute noch ähnliche Tonwerke auch in der Kirche, ohne irgend Anstoss an ihnen zu nehmen. So gehören die sogenannten Choralmotetten, in denen der Cantus firmus den Choraltext, die übrigen Stimmen entsprechende Schriftworte singen, zu dieser Compositionsgattung. Ausser in den Messen äusserte sich in den auf einzelne Bibelverse gesetzten Motetten und in den in Motettenart behandelten evangelischen Erzählungen und biblischen Geschichten, in Passionsmusiken, Psalmen, Hymnen und Lamentationen — Josquin componirte sogar mit grösstem Ernste wiederholt das Geschlechtsregister Christi — die reiche und vielseitige, man darf sagen üppige schöpferische Thätigkeit der, auch in diesen kleineren Formen Meisterwerke ersten Ranges schaffenden Tonsetzer des 16. Jahrhunderts.

Daneben, die Stelle der Kleinkunst vertretend, cultivirte man aber auch das weltliche mehrstimmige, der Förderung geselliger Unterhaltung dienende Volkslied. Überblickt man die Fülle des auch auf diesem Gebiete in unsere Tage herüber Geretteten, so lässt sich der günstigste Schluss auf die in Haus und Familie bethätigte Pflege des mehrstimmigen Gesanges, dieses edelsten Mittels, einen Kreis guter, heiterer und fühlender Menschen anzuregen und zu beleben, ziehen.

Während mit den berühmten Tonlehrern der Niederlande auch Männer anderer Nationalitäten (Ugolino d'Orvieto, Erzpriester in Ferrara, Franchinus Gafor aus Lodi 1451—1522, Adam von Fulda 1460—1540, Glarean 1488 bis 1563, Piero Aaron aus Florenz 1490—1560, Gioseffo Zarlino aus Chioggia 1516—1590 u. s. w.) wetteifernd die musikalische Theorie auszubilden strebten und für die Solmisation, die Tonarten, die Modulationen, die Contrapunktik, die Melodiebildung, Rhythmik und Textbehandlung neue Gesetze aufstellten, wirkte ein Schüler Moutons, eine der letzten grossen Erscheinungen der bisher die musikalische Welt beherrschenden niederländischen Tonschule, Hadrian

Willaert aus Brügge (1490—1563) segensreich in Venedig, dort die nachmals zu so hoher Berühmtheit gelangende venetianische Tonschule gründend und in seiner Person nochmals allen Ruhm und alle Ehren vereinigend, die Italien durch Jahrhunderte den grossen Meistern seiner Heimat bereitwillig gezollt hatte.

Die sogenannten Künste der Niederländer, basirt auf eigentümliche Schreibweise und kunstvolle Anwendung der Mensuralzeichen (Taktzeichen), Mottos und Devisen, die wie Rätsel vom Ausführenden zu lösen waren und die merkwürdigsten canonischen Stimmverschlingungen erstrebten, entwickelten sich seit Josquins Vorgang, in sich immer mehr zuspitzender Weise, so dass eine Umkehr endlich erfolgen musste. Diese vollzog sich von der Zeit an, da die Italiener sich über die Niederländer zu erheben begannen. Die Kunst der Töne, bestimmt, dem Ohre Genuss, der Seele Anregung, dem Gemüte Befriedigung zu gewähren, war auf dem besten Wege, zu einer Kunst des Verstandes und klügelnder Berechnung zu werden. Da löste die geistesbefreiende Zeit der Renaissance die musikalische Welt von dieser ihr drohenden Gefahr. Der gute Kaiser Max I., wie die meisten Habsburger ein trefflicher Musiker, der durch den unbeugsamen Hochmut der Bürger Gents und Brügges, wie durch die Doppelzüngigkeit und Falschheit der französischen Könige so empfindlich zu leiden hatte, kennzeichnete das flunkernde Wesen der Franzosen und namentlich auch die nur dem Eingeweihten verständliche und nur von ihm zu lösende geheimnisvolle musikalische Schreibweise ganz treffend, wenn er sagte: „Sie lesen anders, als geschrieben, singen anders, als genotirt und reden anders, als ihnen ums Herz ist."

Es erübrigt nun noch, von den bedeutendsten Zeitgenossen Josquins hier zu sprechen, zunächst von dem ernsten, sinnenden Picarden P. de la Rue (Pierchon, Petrus Platensis), seit 1477 als Sänger in der burgundischen Capelle mit einem Gehalte von 12 sols täglich angestellt, 1499—1502 Capellmeister Philipps des Schönen, 1501 im Besitze einer Präbende zu Courtrai, gest. nach 1510. Die Gouvernante der Niederlande, Margarethe von Oesterreich, bei der er in verdienter Gunst stand, befahl, seine Messen, in denen er eine erstaunliche Summe musikalischen Wissens und Könnens niedergelegt und

eine immense geistige Kraft bewährt hat, in reich ausgestattete Codices zu schreiben, die noch heute in Brüssel und Wien bewahrt werden. Als dritterim Bunde die ser grossen Musiker ist A. Brunel (Brumel) zu nennen; er besitzt zwar nicht die flammende Genialität Josquins, noch die geistige Tiefe Pierres, wirkt aber durch seine klaren und tiefempfundenen Gesänge unendlich wolthuend.

Ganz im Gegensatze zu ihm steht der wunderlich-bizarre, in schwer zugänglichen sonderbaren Phantastereien sich gefallende, übellaunige Alex. Agricola, ein mürrisch-finsterer Contrapunktist, abertrotz dem zu seiner Zeit ein sehr beliebter und geachteter Tonsetzer. Er trat um 1500 als Capellan und Sänger in die Dienste Philipps des Schönen, des Sohnes des Kaisers Max I., und kam dann im Gefolge Kaiser Carls V. nach Valladolid, wo er um 1520 im Alter von 60 Jahren starb. Dagegen zeigt wieder der liebenswürdige Loyset Compère (starb 1518 als Canonicus und Kanzler der Cathedrale zu S. Quentin) einen Character munterer jünglinghafter Schwärmerei und ernster, jugendheller Fröhlichkeit in seinen mannigfaltigen reichen und feinen Tonsätzen. Innig, zart, tief empfindend, oft den ergreifenden Ausdruck anbetender Andacht überraschend treffend, steht er, der Romantiker unter den Meistern dieser Periode, neben Josquin fast wie ein jüngerer Bruder. Eine nicht minder interessante und anziehende Erscheinung bietet der talentvolle, in jugendlichem Alter von 24 oder 25 Jahren schon gestorbene edle A. de Fevin aus Orleans (st. um 1515). Auch eines ernst grossen Meisters sei hier noch gedacht, des päpstlichen Sängers und Capellmeisters Eleazar Genèt, gen. Carpentras.

Wir sind an der Schwelle einer neuen, grossen, sturmbewegten Zeit angelangt. Ehe wir sie überschreiten, geben wir, um die Uebersicht über die Entwicklung der niederländischen Schule zu erleichtern, die Periodisirung derselben, wie sie E. Naumann aufstellt, der vom Jahre 1425 an eine wallonisch-vlämische und eine holländische unterscheidet.

A. Wallonisch-vlämisch.

I. 1425—1512.

Okeghem, Compère, Brunel, Tinctor u. s. w.

II. 1455—1526.

Josquin des Près, Mouton, Agricola u. s. w.

III. 1495—1572.

Gombert, Clemens von Papa, Goudimel, Willaert u. s w.

IV. 1520—1625.

Lassus, Pevernage, de Monte u. s. w.

B. Holländisch.

I. 1430—1506.

Hobrecht.

II. 1495—1570.

Arcadelt, Hollander u. s. w.

III. 1540—1622.

Swelinck.

Auf dem Throne Frankreichs sass seit 1515 Ludwigs XII. Schwiegersohn, der aus der Linie Angoulême stammende Franz I., mit dessen sonst wenig ehrenvoll in der Geschichte verzeichnetem Namen sich der Beginn eines grossen geistigen Umschwunges verknüpft und der dadurch, dass er im rechten Augenblick als Beschützer und Förderer der Kunst und der Künstler eintrat, dennoch wie alle Fürsten, die nach dieser Seite hin ihren hohen Beruf erkannten, sich unsterblichen Ruhm sicherte.

Langsamer und später, als ihre Schwesterkünste rang sich die Musik zu einer grösseren Vollkommenheit empor, bereicherten sich ihre Ausdrucksmittel, entwickelte sich ihre Sprache, wurde sie selbständig. Aber dieser nachschleppende Fortschritt hat nichts Ueberraschendes und Unnatürliches, ist die Kunst der Töne doch ein Nachhall dessen, was sich in der Geschichte der Menschheit und dem Entwicklungsgange der übrigen Künste bereits vollzogen hat.

Grosse Ereignisse hatten in die ohnedem hochgradig erregten, voll Sehnsucht nach Freiheit und menschenwürdigeren Verhältnissen ausblickenden Geister neuen Zündstoff geworfen: die Erfindung des Buchdrucks (1440), der Fall Constantinopels (29. Mai 1453), die Entdeckung Americas (1492) und des Seewegs nach Ostindien (1497—1499), denen (1519—1522) die erste Erdumseglung durch Fern. Magelhaens folgte; ferner die seit Beginn des 15. Jahrh. die Herzen gewaltsam bewegenden Reformationsideen, die weder Hussens noch Savonarolas Tod (1415 und 1498) unterdrücken konnten und die seit 1508, da Luther seine 95 Thesen gegen den Ablass an die Thüre der Schlosskirche zu Wittenberg anschlug,

überwältigend und alle Geistesbande sprengend, edle Gemütei hoffend erfüllten und begeisterten. Wie sieht sich in dieser ausserordentlichen Zeit aber alle Welt auch sonst in Atem und Spannung gehalten! Im fernen Osten sitzen fremde, halbbarbarische, aber gewaltige Fürsten auf dem goldenen Throne der Paläologen: Mohamed II., der Grosse (1451—1481), der Eroberer Griechenlands, Soliman II., der Prächtige (1520—1566), der Sieger bei Mohacz. In England wütet (1455—1485) der blutige Kampf zwischen Lancaster und York (zwischen der roten und weissen Rose), in Spanien, wo soeben die fluchwürdige Institution der Inquisition ins Leben trat (1483), wird durch die Eroberung Granadas (1492) die Maurenherrschaft für immer vernichtet; in Italien haben Cosmo von Medici (1429—1464) und sein Enkel Lorenzo Magnifico (1472—1492) eine Kunstblüte hervorgerufen, die selbst die in Folge der Liguen von Cambray (1508) und der heiligen Ligue (1511) entbrannten wilden Kämpfe nicht vernichten, die aufstrebende Bedeutung der Musenstadt Florenz, nun die Pflanzschule griechischer und lateinischer Gelehrsamkeit, nicht stören, höchstens nur die seit 1450 glanzvoll entwickelte Handelsmacht Venedigs schädigen konnten. Ueberall Erregung, Krieg, Verfolgung und doch inmitten wilder Zwietracht und grausamer Barbarei ein wunderbares Gedeihen friedlicher Künste. Auf Dante, Petrarca und Boccaccio folgen Ariost und Tasso; auf Joh. von Eyck A. Dürer, Cranach und Holbein; auf Lionardo da Vinci Raphael, Buonarotti, Tizian und Correggio; auf P. Vischer Benv. Cellini und A. Palladio; auf Seb. Brandt Erasmus, Hutten, H. Sachs und Fischart. In England schreibt Morus (1516) seinen Roman „Utopia", um dieselbe Zeit in Florenz Macchiavelli seine „florentinische Geschichte", der Canonicus Rabelais in der Abtei zu S. Maures des Fosses seinen „Gargantua und Pantagruel", und wenige Jahrzehnte später Camoens seine „Lusiaden." Es gibt in der Geschichte der Menschheit Jahrhunderte, in denen deren Entwicklung geradezu gewaltsam vorgeschnellt wird. Wie das 18. und 19., so dürfen wir auch das 15. und 16. zu diesen merkwürdigen Zeitläufen rechnen.

Neben den politischen und religiösen Fragen beschäftigt die idealgesinnten und nach Bildung ringenden Kreise in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. das Bestreben, die literarischen

Schätze des classischen Altertums zu popularisiren. Dieser mit dem Namen „Humanismus“ bezeichneten Bewegung gesellte sich, durch den Einfluss der wieder zu Tage getretenen und nun mit ganz andern Blicken betrachteten Kunstschätze, eine auch auf dem Gebiete der Kunst hervorgerufene Strömung, die wir im Worte „Renaissance“ (Wiedergeburt) zusammenfassen. Es ist nicht denkbar, dass von diesem im Kunst- und Geistesleben einer merkwürdigen Periode sich vollziehenden ausserordentlichen Umschwung die Musik allein unberührt geblieben sein sollte. Sie nahm vielmehr so lebhaften Anteil daran, dass, wie für alle übrigen Künste, auch für sie eine Blütezeit, eine neue Epoche von hier ab beginnt.

König Franz I. besass glückliche Fassungsgabe, starkes Gedächtnis und regen Drang sich zu unterrichten; allein seine Erziehung, die nicht den Zweck gehabt, ihn zum König und Feldherrn zu bilden, war eine mangelhafte und hatte nur diejenigen seiner Eigenschaften entwickelt, denen der zeitgenössische Adel Bewunderung zollte: Geschicklichkeit in ritterlichen Spielen, Gewandtheit in den eleganten Formen des Hoflebens, Galanterie gegen Damen, verschwenderische Freigebigkeit und eitle Prachtliebe. Sein jugendliches Alter und seine Persönlichkeit, in der sich Würde und Hoheit mit freundlicher Herablassung einten, erregten bei seinem Regierungsantritte frohe Hoffnungen; aber sein Geist war durch das Lesen phantastischer Ritterromane verwirrt, sein Herz dem Volke abgewandt, seinem Sinne jedes Recht und Herkommen, das seiner Willkür Schranken setzen konnte, tief verhasst. So verlor er bald das Vertrauen seiner Unterthanen, die er durch neue Abgaben drückte, denen er durch zügellose Genusssucht und ausschweifenden Umgang mit sittenlosen Weibern und verdienstlosen Günstlingen schweres Ärgernis gab und über die er, bei auffallendem Mangel an Selbständigkeit und beharrlicher Thätigkeit, durch leichtfertig angezettelte und nur von eitler Ruhmsucht eingegebene Kriege Angst, Not und Verderben brachte.*)

*) Die Abgabenlasten, welche die Eroberungskriege dem Lande auferlegten, steigerte des Königs leichtsinnige Verschwendung von Jahr zu Jahr. Jeder ernsten Beschäftigung abgeneigt, lebte er nur dem Genusse, zog, von zahlreichem Hofstaate begleitet, von Schloss zu Schloss, hielt glänzende Turniere, Jagden und andere Feste und überhäufte seine Schmeichler mit Geschenken. Nachdem

Franz I., der vier Kriege gegen seine überlegenen Gegner Max I. und Carl V. begann, die alle unrühmlich für ihn endeten, besiegte mit knapper Not die heldenmütig kämpfenden Schweizer in der Schlacht bei Marignano (13. und 14. September 1515), von der Marschall Triulzio sagte, dass sie nicht ein Menschen-, sondern ein Riesenkampf und die 18 Schlachten, denen er beigewohnt, dagegen Kindergefechte gewesen seien; aber die Franzosen verloren dafür die bei Bicocca (4. April 1522), und der König selbst ward bei Pavia (24. Februar 1525) gefangen. Wenn er nach dieser verlorenen Schlacht an seine Mutter, Aloisia von Savoyen, — die durch ihre masslose Habgier und ihren schmutzigen Geiz, wie durch ihre schonungslose Rachsucht Frankreich ebenso verdarb,*) wie ihr dünkelhafter Sohn durch seine Eroberungssucht, — die Worte schrieb: „Alles verloren, nur die Ehre nicht!“, so ist das lächerlicher Wortschwall, denn dieser doppelzüngige,

schon die Königin Anna junge Damen höherer Stände bis zu ihrer Verheiratung am Hofe hatte erziehen lassen (die sogenannten „filles d'honneur“), zog Franz jetzt alle durch Geburt, Geist, Jugend und Schönheit ausgezeichneten Frauen in seine Umgebung. Dadurch bewog er eine grosse Zahl von Edelleuten, die mit einander in glänzendem Aufwande wetteiferten und zu deren Unterhaltung er grosse Summen vergeudete, sich ebenfalls um ihn zu sammeln. Unter Franz I. begannen die königlichen Maîtressen eine Rolle zu spielen, die darin bestand, dass sie die Fürsten vollständig beherrschten, sich in alle Staats- und Regierungsgeschäfte mischten und auf Landesunkosten ein glanzvoll-üppiges Leben führten. Die erste unter diesen für Frankreich in der Folge so verderblich werdenden Buhlerinnen war eine Hofdame der Königin Mutter, Anne de Pisseleu, nachmals Duchesse d'Etampes (1508—1576). Neben ihr nennt man die schöne, unglückliche Gräfin Chateaubriand, die ihr eifersüchtiger Mann, als Franz ihrer überdrüssig war, mit studirter Grausamkeit mordete, ohne dass der königliche Verführer desswegen auch nur ein Wort des Tadels verlor. Ihr folgte die berüchtigte la belle Ferronière, die man ihrem Manne, einem Hufschmied, halb mit Gewalt entriss, wofür dieser dadurch Rache nahm, dass er dem königlichen Wüstling eine sehr hässliche Krankheit beizubringen wusste, die derselbe nie wieder ganz los wurde. Mad. Cureau aus Orleans schenkte dem König einen Sohn, den nachmaligen Buchdrucker und Schriftsteller Et. Dolet, den, da er sich den Reformirten angeschlossen hatte, der fanatische Papa, 3. Aug. 1540, in Paris als Ketzer verbrennen liess.

*) Sonst wird Aloisia als eine lebenskräftige Frau voll Geist und Herrschbegier geschildert, die in den ersten Regierungsjahren ihres Sohnes grossen Einfluss auf seine Entschlüsse übte, der er ehrfurchtsvoll nie anders, als mit dem Barett in der Hand nahte, fast auf den Knien liegend nur mit ihr sprach und der er bei seinen täglichen Besuchen nach der Mittags- und Abendtafel alles mitzuteilen pflegte, was ihm fremde Gesandte vorgetragen hatten.

wortbrüchige, treulose, unter Umständen selbst feige König hatte im grunde keine Ehre zu verlieren. In der Kunst, Verträge zu schliessen und zu brechen, eidliche Zusagen zu geben und sie nicht zu halten, Bündnisse einzugehen mit dem Vorsatze, keinem Paragraphen derselben gerecht zu werden, übertraf er selbst seinen berüchtigten Urgrossonkel Ludwig XI. Alle, die mit ihm zu thun hatten, sahen sich durch ihn getäuscht und, weniger scrupulös wie sein edler Schwiegervater, besann er sich keinen Moment, selbst die Feinde der Christenheit zum Kriege gegen Deutschland aufzustacheln und ihnen in demselben seine Hilfe zuzusichern. Franz, der durch Ausschweifungen Gesundheit und Körperkraft frühe erschöpft hatte, starb, 53 Jahr alt, 31. März 1547, im Schlosse zu Rambouillet, ein völlig zerrüttetes Reich in grosser Gährung zurücklassend. Ein jeder Selbständigkeit beraubtes Bürgertum, ein discreditirter Richterstand, denn die Aemter waren unter ihm wieder käuflich geworden, und blutig-grausame Verfolgungen der Reformirten, welche seit 1525, da die ersten Hinrichtungen in Paris begannen, unausgesetzt stattfanden und fluchwürdige Ereignisse in der Provence (1545) und in Maux (1546) zur Folge hatten, das war das Erbe, das der ritterliche König seinem um nichts besseren Sohne hinterliess.*)

Dieser Fürst nun, dessen sittlicher Character so verabscheuungswürdig war, zeigte lebhaftes Interesse für die Wissenschaften und eine unbegrenzte Wissbegierde; er fand Gefallen an der Unterhaltung kenntnisreicher und gelehrter Männer und wusste die geistige Überlegenheit Italiens auf künstlerischem Gebiete vollkommen zu würdigen. Obwol im grunde seines Herzens ein Feind des Fortschritts und der Aufklärung und ein schonungslos-hartnäckiger Verfolger Andersdenken-

*) Vergebens suchten weise Ratgeber und auch seine Schwester Margarethe Franz günstiger gegen die Reformirten zu stimmen. Als er sich im November 1534 durch eine lutherische Schrift verhöhnt glaubte, geriet er in heftigsten Zorn und schwur, — der Ohnmächtige! — die Ketzerei in seinem Lande gänzlich auszurotten. In kurzer Zeit waren sämmtliche Pariser Gefängnisse mit Personen jeden Standes gefüllt. Im Januar 1535 ward eine feierliche Procession veranstaltet, an der auch der König und seine drei Söhne zu Fuss, unbedeckten Hauptes und brennende Kerzen haltend, teilnahmen. Auf den sechs Hauptplätzen der Stadt waren Scheiterhaufen errichtet, auf deren jedem bei Ankunft des Zuges ein des Glaubensabfalls Beschuldigter verbrannt wurde. So handelte der vielgepriesene Held der Renaissance!

der, wusste man ihn doch zu bestimmen, wissenschaftliche Bestrebungen, besonders das Studium der lateinischen, hebräischen und griechischen Sprache zu fördern. Er gründete 1516 die Universität in Angoulême und bald darauf das „Collège royal" in Paris, liess in Venedig, Griechenland und Asien Manuscripte kaufen oder nicht käufliche copiren, erwarb in Italien herrliche Gemälde, Statuen und Antiken, machte bei Raphael und Tizian Bestellungen und nahm die Maler Lionardo da Vinci, Andreo del Sarto, Rosso, Primaticcio und J. Goujou, den Goldschmied und Bildhauer Benv. Cellini, den Steinschneider Nassaro, den er zum Münzmeister ernannte, die Architecten Serlio und Philibert de Lorme in seine Dienste. Die Schlösser Vincennes, Chambord, S. Germain en Laye, Verneuil und Fontainebleau liess er entweder neu erbauen oder erweitern und aufs herrlichste mit Gemälden und reichsten Kunstsammlungen ausstatten. Franz I. war der Kunst des Buchdrucks nicht gerade günstig gesinnt, und man hat ihm daher berechtigt den Vorwurf gemacht, dass er die Wissenschaften, als deren Wiederhersteller er sich doch gerirte, eigentlich bedrückt habe; doch ernannte er, obwol er selbst keine Druckerei begründete, 1538 C. Neobarius und 1539 R. Etienne zu königlichen Druckern. In seiner aus 1890 Werken bestehenden Bibliothek, die 1544 von Blois nach Fontainebleau verlegt wurde, befanden sich nur 110 gedruckte Bücher. Übrigens hatte er in Guill. Budé, welchen Erasmus seiner umfassenden Gelehrsamkeit wegen das Wunder Frankreichs nannte, und in dessen Nachfolger, dem weitgereisten P. du Chatel, bisher Vorleser des Königs, vorzügliche Bibliothekare.

Franz I. selbst versuchte sich in kleinen Gedichten, seine Schwester Margarethe von Navarra schrieb leichtfertige Novellen, Clement Marot passte höfischen Tanzweisen seine ersten Versuche im Psalmengesange an, von F. Rabelais satirischen Romanen sprachen wir bereits, der florentinische Dichter Alamanni hatte am französischen Hofe Zuflucht gefunden. Neben den drei Brüdern Guillaume, Jean und Martin du Bellay, Geschichtschreibern, Guill. Petit, Beichtvater und Guill. Cop, Leibarzt des Königs, begegnen wir an demselben ferner noch dem gelehrten Griechen J. A. Lascaris, dem Erzieher der königlichen Kinder, Tagliacarne aus Genua,

dem berühmten Rechtsgelehrten A. Alciato. Man ersieht aus dieser flüchtigen Zusammenstellung, dass es an künstlerischer und geistiger Anregung in der Umgebung des Königs nicht fehlte.*)

Franz I. erwies sich aber nicht nur den Gelehrten, Dichtern und der bildenden Kunst als ein generöser Mäcen, er liebte auch die Musik und war den Musikern ein wohlwollender Beschützer. Dies sein Verdienst verdient hervorgehoben zu werden. Wenn ihm dann und wann die bekannte Anmassung seiner Günstlinge, der Maler, Bildhauer und Sänger unerträglich wurde, pflegte er sie mit guten Worten zurecht zu weisen und ihnen zu Gemüt zu führen, dass doch er es sei, der ihnen Gelegenheit verschaffe, ihr Talent zu entwickeln; zugleich konnte er sich aber auch glücklich preisen, dass nicht allein das Altertum grosse und schöne Werke hervorgebracht habe, sondern unter seinem Schutz

*) Hätte Ludwigs XII. dritte Gemalin den leidenschaftlichen Liebesbewerbungen ihres jungen Vetters Gehör gegeben, würde sich vielleicht des alten Königs höchster Wunsch, einen Sohn zu erhalten, erfüllt, der zügellose Wüstling aber sich um die Aussicht auf den Thron gebracht haben. Als es feststand, dass Ludwigs neue Vermälung kinderlos bleiben würde, feierte er mit seinen Freunden diese Botschaft durch ein festliches Turnier. Der Sieg bei Marignano erfüllte ihn mit einer weit über seine Verdienste gehenden Ruhmsucht, die ihn sogar verleitete, 1519 nach der erledigten deutschen Kaiserkrone die Hand auszustrecken. Die Verbindung dieses allerchristlichsten Königs mit den gefährlichsten Feinden der Christenheit, den Osmanen, machte ihn allerwärts in hohem Grade verhasst. Franz I. war persönlich eine lebenskräftige, schöne Mannheit und frische Lebenslust atmende, selbstbewusste fürstliche Erscheinung, hoch von Gestalt, breit an Schultern und Brust, mit vollem braunem Haupthaar und frischer Gesichtsfarbe. Auf sein Aeusseres verwandte er grosse Sorgfalt und in dem Kreise schöner Damen, den er stets um sich versammelte, gefiel er sich im golddurchwirkten Wams, durch dessen Oeffnungen das feinste Linnen hervorbauschte; sein Ueberwurf war reich mit Stickereien und goldnen Troddeln geschmückt. Er lebte und webte in körperlichen Uebungen, Wind und Wetter kümmerten ihn nie. Wie er der Schönste sein wollte, so wollte er es allen an Stärke, Ausdauer und Gewandtheit zuvorthun. In seinem Gefolge befanden sich oft bis zu 12 000 Pferde. Er liebte es, Gnaden zu erweisen und seine Anhänger befriedigt scheiden zu sehen. Glänzend in der ihm angebornen Würde, vom Volke anfangs angebetet, in Genuss und Freude wollte er seine Tage verbringen, in ununterbrochener, rascher, voller Bewegung aller Lebenskräfte. Sein Dasein war ein fortgesetzter politischer und militärischer Wettkampf; dass er einem klügeren und grösseren Gegner gegenüber das unabhängige Ansehen und die Macht seiner Krone dennoch zu behaupten wusste, sicherte ihm den Gehorsam seiner ihm sonst keineswegs geneigten Unterthanen.

und Einfluss Gleiches auch seinen Zeitgenossen gelänge. Poeten und Musiker hinwiederum, von seiner Prachtliebe geblendet, von den bezaubernden Nymphen, mit denen er seinen Hof bevölkert hatte, entzückt, durch die königliche Herablassung geehrt und begeistert, wurden nicht müde, sein Lob zu singen und ihn als den „Vater der Künstler“ zu preisen. Ihn „Vater seines Volkes“ zu nennen, fiel allerdings niemandem ein. Der König beschränkte seinen musikalischen Eifer nicht allein auf die Wahl seiner Capellmitglieder, er sorgte auch dafür, ihnen vorzügliche Instrumente zu verschaffen. Als er im December 1515 in Bologna war, um mit Papst Leo X. über die italienischen Angelegenheiten zu verhandeln, sprach man ihm von den ausserordentlichen Talenten eines in dieser Stadt durch seine Arbeiten Aufsehen erregenden Lautenmachers. Caspard Duiffoprugcar (Caspar Tieffenbrucker?), wahrscheinlich um 1467 in Tirol geboren, liess sich durch die vorteilhaften Anerbietungen, die ihm seitens des Königs gemacht wurden, zur Übersiedlung nach Paris bewegen. Er war ebenso ein Meister ersten Ranges im Instrumentenbau, als ein trefflicher Maler und sehr geschickter Bildschnitzer und Formenstecher. Die von ihm herrührenden Violen sind wahre Cabinetsstücke von reicher Arbeit und geschmackvollster Ausstattung. Da ihm das Clima der Hauptstadt nicht zusagte, zog er nach Lyon, wo er gegen 1530 gestorben sein mag. Er versah die königliche Kammermusik mit neuen woltönenden Instrumenten, auf deren Bewahrung und Conservirung, als sie in der Folge ausser Gebrauch gesetzt wurden, man leider nicht die wünschenswerte Aufmerksamkeit verwandte, und bildete vorzügliche Schüler, denen die grossen Meister unter den französischen Geigenbauern, Jac. Bocquay und sein Gevatter Pierret, A. Despons und P. André Véron entstammten.

Die Capelle Franz I., mit herrlichen Instrumenten versehen, präsentirte sich glänzend bei der Zusammenkunft der Könige von Frankreich und England, die 1520 zwischen Ardes und Guines stattfand und gelegentlich der beide Fürsten in der Pracht blendender und zahlreicher Feste wetteiferten. Sie nahm, gekleidet in Goldstoff, an allen religiösen Ceremonien Anteil. Um die Mittagszeit begann der Cardinal-Erzbischof von York und Lord-Kanzler von England, Th. Wolsey, das

Hochamt. Den Introitus sangen die Musiker Heinrichs VIII.; dann wechselten mit ihnen die französischen Sänger. Es war die Verabredung getroffen, dass, wenn diese zu singen hatten, sie der englische Organist, und wenn die Reihe wieder an die Engländer kam, sie der französische begleiten sollte. Anscheinend herrschte in dieser Stunde die beste Harmonie zwischen beiden Nationen.

Bis zum Jahre 1543 hatte die königliche Capelle, in der wir geachteten Namen, wie P. Colin, 1532—1536 Sänger-Capellan (später Vorsteher der Maîtrise der Cathedrale zu Autun), P. Certon, J. L'Archier und vor allen dem sous-maître Claude de Sermisy begegnen, auch bei allen Festen des Hofes zu singen. Dies war insofern ein Übelstand, als die meisten Capellsänger Geistliche waren. Um ihm abzuhelfen, gründete Franz I. einen vom Gottesdienste unabhängigen, aus Sängern und Instrumentisten bestehenden Chor, dem vorzugsweise die Besorgung der Kammermusik oblag. Unter den Mitgliedern desselben machen sich Spinettspieler bemerklich und ein berühmter italienischer Lauten- und Violaspieler, Albert de Rippe, der schon um 1530 unter die königlichen Ménétriers aufgenommen worden war. Aretin nennt ihn ein „Licht der Kunst", und Cl. Marot richtet begeisterte Verse an ihn, folgenden Inhalts: „Wenn Orpheus aus dem Elisium wiederkäme und vom Himmel der noch geschicktere Phöbus, ihre Musik wäre heutzutage nicht so geschätzt, wie die Alberts. Die Ehre der Erstgeburt, das ist klar, gehört jenen, aber die Ehre, lieber gehört zu werden, geniesst mit Recht er. Kein besserer Künstler wurde geboren, um einen König wie Franz zu erfreuen, aber kein Künstler fand auch einen vorzüglicheren Lehrer." Aus diesem Lobe und dem, welches andere Dichter zeitgenössischen Musikern wiederholt spendeten, ersieht man, dass die Modevirtuosen stets zu den Wolken erhoben wurden. Einen weit zurückreichenden Beweis dafür gibt (und es liessen sich noch sehr viele ähnliche Aeusserungen aus älterer und neuerer Zeit anführen) ein Kunstenthusiast des 14. Jahrhunderts, der schreibt: „Ihr werdet Leute finden, die noch zu fragen wagen, ob die Musik der Alten besser war, als die unsere. Ach, Bruder André, was gibt es für verkehrte, unglückliche Menschen! Für sie existirt die Herrlichkeit des Déchants

nicht und sie kennen nicht die melodischen Gesänge von A. de la Hale und G. Machaut, die man noch nach 1000 Jahren mit Entzücken hören wird. Unsere Musiker werden nicht müde, euch zu sagen, dass es mit der gegenwärtigen Musik sein wird, wie mit dem Weine, den sie so gerne trinken; je älter beide werden, um so besser wird man sie finden."

Bei besondern Festlichkeiten vereinigte man die den Gottesdienst besorgenden Sänger, welche man die „Chapelle de plain-chant nannte, und die königliche Kammermusik. Beide zusammen bildeten dann die sogenannte „Grande-Chapelle".*)

Als Franz I. die ihn der ganzen Christenheit verächtlich machende Allianz mit Sultan Soliman II. geschlossen hatte, glaubte er seinem neuen Verbündeten kein angenehmeres Geschenk machen zu können, als ihm ein Chor vorzüglicher Musiker zu schicken. Der Sultan nahm sie günstig auf und wohnte schweigend dreien ihrer Concerte bei; als er aber bemerkte, dass dies Vergnügen seine kriegerische Seele zu verweichlichen im stande sein und auf seine Heerführer den gleichen Eindruck machen könne, lobte er die Leistungen der Künstler und belohnte sie reichlich, dann aber liess er ihre Instrumente zerbrechen und schickte sie, ihnen bei Todesstrafe verbietend, sich in seinem Reiche niederzulassen, sofort wieder in ihre Heimat zurück. Er wähnte, dass die ganze Sache eine politische Finte des Königs sei, denn er äusserte einige Tage nachher zum französischen Gesandten, sein Herr habe augenscheinlich das Beispiel der Griechen nachahmen wollen, welche den Persern das Schachspiel lehrten, um ihren kriegerischen Eifer zu mässigen.

In der Zeit zwischen den Jahren 1547, in dem König Franz I. starb und 1589, wo König Heinrich IV. Magnus den Thron bestieg, erscheint die Geschichte des französischen Hofes nur mehr wie eine widerliche Cloake. Alle Laster, welche die menschliche Gesellschaft zu schädigen und zu schänden vermögen, treten in diesen 42 Jahren mit frecher Schamlosigkeit ungescheut an den Tag. Tyrannei, Druck, Liederlichkeit, Fanatismus, Zwietracht, Hass, Verfolgung, Verrat, Meuchelmord zählen zu den alltäglichen Dingen.

*) Über die Zusammensetzung der königlichen Capelle im Jahre 1532 siehe Beilage A.

Niemand, mochte er noch so hoch stehen, war nur für eine Stunde seines Lebens sicher. Und dazu kam, dass endlich unter Heinrich III. die geschlechtlichen Ausschweifungen einen bisher nicht geahnten Grad erreichten. Die Frauen entäusserten sich aller Scham so sehr, dass sie ungebeten ihre Gunstbeweise offerirten. Alle Feinheit der Sitte und Galanterie wich aus den Hofkreisen, in denen fortan der plumpste Ton, die rohesten Manieren und die pöbelhaftesten Reden herrschten. Flüche schwebten beständig auf den Lippen beider Geschlechter, deren Gesprächsstoffe fast nur die unanständigen Ereignisse des Tages und die Chronique scandaleuse eines in Schmutz versunkenen Hofes bildeten.

Kaum hatte Franz die Augen geschlossen und Heinrich II. seine Stelle eingenommen, als die Herzogin d'Etampes und alle Räte seines Vaters vom Hofe verwiesen wurden. Der junge König, der beste Tänzer seines Hofes, ein guter Reiter und gewandt in Führung der Waffen, — das allein lässt sich zu seinen Gunsten sagen — war seit 1533 mit einer Meisterin der Heuchelei und Intrigue, mit Catharina von Medicis verheiratet, einem jener grauenhaften Weiber, deren mehrere auf dem Throne Frankreichs sassen. Aber auch der nur 28jährige Fürst war schon längst der Sclave einer um 16 Jahre ältern Person, der Tochter des Comte de Saint-Vallier, der Diane de Poitiers, seit 1531 Wittwe des Grossmarschalls der Normandie, Louis de Brézé, Comte de Maulevrier, 1548 zur Herzogin von Valentinois erhoben (1499—1566).*) Der Fürst, der jetzt berufen war, Frankreich zu beherrschen, ward ein lenksames Werkzeug in den Händen dieser schlimmen Frau und seiner hab- und herrschsüchtigen Günstlinge, die bei seiner Abneigung vor angestrengter geistiger Thätigkeit leichtes Spiel hatten, ihre selbstischen Ziele zu erreichen. Der Connétable Montmorency, seit 1551 Herzog, der tapfere, aber höchst

*) Sie wusste sich ihre Schönheit bis zu ihrem letzten Lebenstage zu erhalten, war nie krank und pflegte sich auch in der höchsten Kälte mit frischem Wasser zu waschen. Jeden Morgen um 6 Uhr unternahm sie einen mehrstündigen Ritt, dann legte sie sich wieder bis gegen Mittag zu Bett. Sie ist die einzige Maitresse eines französischen Königs, der zu Ehren Denkmünzen geprägt wurden. Am Hofe behauptete man, dass hauptsächlich sie es war, die den Begriff der Ehre und Mannhaftigkeit in dem jungen Fürsten erweckt und erhalten und seine ursprünglich trägen Lebensgeister angeregt habe.

sittenlose Jac. d'Albon, sieur de S. André, und die Brüder Franz von Guise und Carl, Cardinal von Lothringen, waren die einflussreichsten unter denselben. Frankreich sah sich auch durch des jetzigen Königs unselige Ländergier unausgesetzt in Kriege verwickelt, welche alle Hilfsquellen des Landes des schwer heimgesuchten erschöpften und rapide Steigerung der Staatsschulden, stete Geldverlegenheiten und drückende Erpressungen zur Folge hatten. Obwol in den Schlachten bei S. Quentin (10. August 1557) und Gravelins (13. Juli 1558) seine Heere wiederholt vernichtet wurden, gelang es königlichen Bandenführern dennoch, sich durch Verrat 1552 der Städte Verdun, Toul und Metz und am 1. Januar 1558 Calais' zu bemächtigen. Wo französische Heere fremden Boden betraten, bezeichnete Plünderung und Mord ihren Weg, liessen sie Feuer, Flammen, Rauch und jedwedes Unglück hinter sich zurück.

Neben diesen, die Volkskraft aufreibenden Kriegen gingen die entsetzlichsten Verfolgungen der Reformirten, zu deren nachdrücklicherer und rücksichtsloserer Betreibung 1557 auch in Frankreich die Inquisition eingeführt wurde, her. Pfaffen, Schranzen und Maîtressen bereicherten sich an dem confiscirten Vermögen der Ketzer; der leeren Staatskasse erschloss sich eine ergiebige Einnahmsquelle dadurch. Dessenungeachtet ward nicht einmal die weitere Verbreitung der neuen Lehre verhindert. Die Festigkeit und Freudigkeit, mit der die Verurteilten alle über sie verhängten Martern und selbst den qualvollsten Tod erlitten, bestärkten den Glauben ihrer Genossen und führten ihm immer neue Bekenner selbst unter dem höchsten Adel zu (z. B. den König von Navarra und seinen Bruder, Ludwig, Prinz von Condé, die Brüder von Chatillon: Franz, sieur d'Andelot, Generaloberst der französischen Infanterie und Caspar, sieur de Coligny, Admiral u. s. w.). Sogar in Paris, unter den Augen des Hofs und Parlaments, bildete der junge Jean Le Maçon, gen. La Rivière, eine protestantische Gemeinde.

Im Juni 1559 fanden am Hofe grosse Festlichkeiten gelegentlich der Vermälungen der Tochter Heinrichs II., Elisabeth, mit Philipp II. von Spanien und der Schwester desselben, Margarethe, mit Emanuel Philibert von Savoyen statt. Bei dem am 29. Juni vom Könige veranstalteten festlichen Turniere befahl er dem Capitain der schottischen Leibgarde, dem Grafen

Gabriel von Montgomery, eine Lanze mit ihm zu brechen. Als die Rennenden zusammentrafen, splitterten ihre Waffen; ein Splitter der Lanze des Grafen drang dem Könige dicht über dem rechten Auge in den Kopf und bewirkte eine tödliche Verletzung des Gehirns, an der er am 10. Juli, 40 Jahre alt, starb.*) Spät noch ward dieser Unglücksfall an dem unglücklichen Gegner gerächt, dem Catharina von Medici erst 1574 den Process machen liess; er ward im Mai d. J. auf dem Grève-Platz in Paris hingerichtet. Nach Heinrichs II. Ende warf seine Witwe plötzlich ihre lange vorgehaltene Maske ab. In jungen Jahren nach Frankreich gekommen, wo ihre Vermälung mit dem Dauphin 34 Tage ununterbrochen dauernde Feste veranlasst hatte, erkannte sie sofort, dass sie zwischen den allmächtigen Maitressen ihres Schwiegervaters und ihres Gatten eine schwierige Stellung haben würde. Durch geschickt durchgeführte Heuchelei wusste sie alle Welt vollständig über ihr eigentliches Wesen zu täuschen. Sie schien nur dem Vergnügen ergeben und sich um Staatsangelegenheiten nicht im geringsten zu kümmern. Aus einer Schar junger, fröhlicher, vergnügungssüchtiger Mädchen, der sogenannten „kleinen Bande“ bildete sie sich ihren Gesellschaftskreis und ergab sich mit ihnen in den um Paris liegenden Lustschlössern einem ebenso ausgelassenen, als zügellosen Leben. Diese Confusionsmacherin wusste, sobald sie die Geschäfte in die Hände bekommen hatte, Hass und Zwist unter alle Mächtigen des Staates zu säen; doch vermochte sie nicht zu verhindern, dass die fanatischen, dem Volke tief verhassten Guisen allmächtig wurden.

Man schrieb ihr in ihren ersten Regierungsjahren eine gewisse

*) „Heinrich II., von Natur ernst, so dass man ihn selten den Mund zum Lächeln verziehen sah, hochgewachsen und woigebildet, war, wie sein Vater, unermüdlich in Jagd und Waffenspiel. Einen fliehenden Hirsch konnte er sieben Stunden lang verfolgen; kein fremder Ritter von Ruf kam an seinen Hof, den er nicht zu einem Waffengang aufgefordert hätte; in der Schlacht hielt er an den gefährlichsten Stellen vor dem Feinde aus. Vor allen Dingen war er Soldat und wusste nur Soldaten zu schätzen. Es fehlte ihm der persönliche Glanz, der seinen Vater umgab, von Wissenschaften und Künsten verstand er nichts, aber er war zuverlässiger in seiner Freundschaft und unerschütterlich in einmal ergriffenen Ansichten. An Arbeitsamkeit liess ers nicht fehlen, so dass er fast täglich den Ratssitzungen beiwohnte; bei Tisch ward von Privatangelegenheiten gesprochen, nach demselben fremden Gesandten Audienz erteilt.“ (Ranke.)

Vorliebe für den Protestantismus zu, ja beschuldigte sie nicht nur kirchlicher Heterodoxie, sondern sogar des Atheismus. Doch wenn sie im Herzen auch keine fanatische Catholikin und ihr jede Religion ganz gleichgiltig war, wenn sie alle Religionen nur als Mittel, persönliche und politische Zwecke zu erreichen, betrachtete, von der Überzeugung war sie doch durchdrungen, dass der Catholicismus Staatsreligion bleiben müsse; sie scheute daher auch vor den schrecklichsten und gehässigsten Gewaltmitteln nicht zurück, wie z. B. die zur Ausrottung der Ketzerei von ihr errichtete „brennende Kammer“ beweist. Zum äussersten gedrängt, einigten sich endlich Reformirte und Catholiken zunächst zum Sturze der Guisen, dann zur Salvirung der eigenen Haut, in der Verschwörung von Amboise, deren Seele ein Edelmann aus Perigord, Gottfr. von Barri, sieur de La Renaudie, war. Sie wurde verraten und alle an ihr Beteiligten, deren man habhaft werden konnte, im März 1560 in dem entsetzlichen Blutbade von Amboise enthauptet, gehenkt, ertränkt. Tage lang war damals die Loire von vergossenem Blute gefärbt, stauten sich verstümmelte Leichname in ihren Wellen. Von einer im Schlosshofe zu diesem Zwecke besonders aufgeführten Gallerie ergötzten sich Catharina, ihre Söhne und Hofdamen an dem scheusslichen Morden, das sich vor ihren Augen vollzog. Der zum Besiegeln der Bluturteile genötigte Kanzler Fr. Olivier, nachdem er vergebens alles versucht, seine Gebieter zur Menschlichkeit zu bewegen, starb vor Verzweiflung über diese Vorkommnisse, 30. März.*) Anderwärts wüteten wie wilde Bluthunde, in der Dauphiné Tavannes und Maupiron, in der Provence Derichiend von Mouvans.

König Heinrich II., dessen älterer Bruder Franz 1536 und dessen jüngerer Carl 1545 aus dem Wege geräumt worden waren, hinterliess vier Söhne: Franz II., Carl IX., Heinrich III. und Franz, Herzog von Alençon, die alle kinderlos und eines unnatürlichen Todes starben. Franz II., mit der schönen Schottin Maria Stuart vermält, die er sehr liebte, ein Jüngling von kaum 16 Jahren, ein Schwächling an Geist und Körper, regierte nur ein Jahr. Seine Mama fürchtete den Einfluss einer von ihm verehrten Frau und liess ihn zeitig verschwinden.

---

*) Sein Amtsnachfolger war der edle Michel de l'Hôpital, der Cato seiner Zeit (st. 1573).

Carl IX. war erst 10 Jahre alt, als sein Bruder starb; eine vormundschaftliche Regierung war also nötig; Catharina wusste sich derselben sofort zu bemächtigen. Nun stand sie am Ziele lange geheim verfolgter Wünsche; sie war jetzt in Wahrheit die Königin und unumschränkte Beherrscherin Frankreichs. Die kleinen Concessionen, die sie anfangs den französischen Würdenträgern machte, waren nur Spiegelfechtereien, mit denen sie ihre Umgebung zu täuschen suchte. Zunächst ging sie nur darauf aus, eine Art Gleichgewicht zwischen beiden Religionsparteien herzustellen, hoffend, dass sie eine derselben durch die andere in Schach halten könne. Aber sie rechnete ohne den rasenden Fanatismus des Herzogs Franz von Guise, des Connétable Montmorency und des Marschalls von S. André, deren Verbindung die Reformirten den Spottnamen der „Triumvirn" gaben. Alle Versuche, Einigkeit und Duldung zwischen den in ihren Anschauungen sich schroff entgegenstehenden Parteien zu erzielen, waren vergebens; selbst die geistliche Versammlung zu Poissy, zu der sogar reformirte Theologen zugelassen wurden (September 1561), erwies sich als erfolglos. Die reformirte Lehre erhielt um diese Zeit die weiteste Verbreitung, zu der sie in Frankreich überhaupt je gelangte. In den meisten Städten hatten sich protestantische Gemeinden gebildet; in manchen überwog die Zahl der Neugläubigen; in einzelnen waren die Catholiken vollständig verschwunden. Der wichtigste Erfolg, den letztere gerade in dieser Zeit, da länger dauernde Ruhe der Bekehrungssache so sehr genützt hatte, gewannen, bestand darin, dass es den Cardinälen von Lothringen und Ferrara und dem spanischen Gesandten gelang, den schwachköpfigen König von Navarra den Reformirten, die in ihm ihre wichtigste Stütze ersahen und ihr ganzes Vertrauen auf ihn gesetzt hatten, abspenstig zu machen. Ein bedenklicher, grösste Erbitterung hervorrufender Vorfall, den nahe ausbrechenden Bürgerkrieg ahnen lassend, war ferner das durch den Herzog von Guise veranlasste Gemetzel von Vassy, bei dem 60 wehrlose, zu einem Gottesdienste versammelte Reformirte niedergemacht wurden (1. März 1562). Der erste, schon im April beginnende greuelvolle, sich rasch über alle Provinzen Frankreichs ausdehnende Hugenottenkrieg, ein Vorspiel blutiger, sich nun durch Jahrzehnte wiederholender Kämpfe, wurde leider von den Huge-

notten nicht glücklich geführt. Von 100 Städten, die sie am Beginn desselben besessen hatten, waren ihnen zuletzt nur 12 noch geblieben; der Verlust der Schlacht bei Dreux (19. Decbr.) verminderte ihre Hoffnungen noch mehr. Der Tod des Herzogs Franz von Guise, der vor Orleans ermordet wurde, liess, nachdem der Krieg ein volles Jahr gewütet, viele Tausende von Menschenleben gekostet, zahllose Städte und Dörfer verheert und lachende Fluren in Einöden verwandelt, Handel und Gewerbe vernichtet hatte, einen von allen Parteien ersehnten Friedensschluss möglich werden. Ein Tag hatte in demselben oft verdorben, was Jahrhunderte gebaut und grossgezogen hatten. Man würde jedoch irren, wenn man glaubte, dass so furchtbare und betrübende Ereignisse den immer wilder lodernden Hass der catholischen Parteiführer erstickt, den Mut der an Leib und Gut schwer Bedrängten gebeugt hätten. Schon zeigen sich Spuren der ersten Planung des acht Jahre später in der Bartholomäusnacht vollführten Massenmordes. Täglich wurde das Verhältnis zwischen den Andersgläubigen feindseliger, die gegenseitigen Beschuldigungen heftiger und bitterer, das Misstrauen grösser. Die aufs äusserste beängstigten Protestanten beschlossen endlich, Gewalt der Gewalt entgegenzusetzen. So entbrannte, 29. Septbr. 1567, der zweite Hugenottenkrieg, der von Condé und Coligny mit besserm Erfolge geleitet wurde, und den der Vergleich zu Longjumeau (23. März 1568) schloss. Aber durch diesen Waffenstillstand wollte Catharina nur Zeit zu neuen Rüstungen gewinnen. Die beiden hervorragenden Führer der Reformirten, deren man sich bemächtigen wollte, entkamen glücklich nach la Rochelle, und der bevorstehende Winter verging ohne entscheidende Kämpfe. Das Frühjahr brachte den Verfolgten grosse Verluste. In der verlorenen Schlacht bei Jarnac (13. März 1569) war Condé nach heldenmütiger Gegenwehr gefangen und sofort von dem Schweizergardencapitain Montesquiou erschossen worden; am 27. Mai starb Colignys heldenmütiger und umsichtiger Bruder Dandelot, ein Feuergeist, der die kühnsten Pläne entwarf und zu jeder Unternehmung vorwärts trieb. An die Spitze der Protestanten trat jetzt der junge Heinrich von Navarra und der Sohn des gefallenen Prinzen von Condé; die Führung des Kriegs behielt der in Kampf und Glauben bewährte Admiral Coligny, den (samt dem Grafen von Montgomery und dem

Vidame v. Chartres) im September das Pariser Parlament in die Acht erklärt und im Bilde hatte henken lassen; zugleich ward ein Preis von 50000 Goldthalern auf seinen Kopf gesetzt. Leider verlor er (3. Octbr.) die Schlacht bei Montcontour gegen überlegene Feindesmacht und dadurch seine ganze Infanterie und Artillerie; aber das vermochte den eisernen Mut des alten Löwen, der auch die schwersten Niederlagen als unerforschliche Fügungen eines weisen und gütigen Gottes geduldig hinnahm, nicht zu brechen. Seine Mannheit wuchs im Unglück und nach den empfindlichsten Verlusten stand er nur immer wieder um so fester auf den Füssen. Nicht auf den Enthusiasmus von Triumphen, sondern auf die Empfindung seiner Unentbehrlichkeit war das grosse Ansehen, das er genoss, gegründet. Alles beugte sich vor diesem stolzen, gelassenen Manne, der, stets in sich gekehrt, nur wenig und langsam sprach und sich um andere nicht viel kümmerte. Die Siege bei Jarnac und Montcontour blieben von den Königlichen ungenützt; im Gegenteile, ihre Gegner, die man vernichtet glaubte, errangen im folgenden Jahre allerwärts neue Erfolge. Der Friede von S. Germain (8. August 1569) sicherte den Verfolgten Amnestie, Gewissensfreiheit und unter gewissen Einschränkungen selbst ungestörten Gottesdienst.

König Carl IX. war 21 Jahre alt geworden. Von seiner Mutter, die für seine geistige Ausbildung wenig, für seine moralische nichts that, war er mit Berechnung schlecht erzogen worden; zudem allen nachteiligen Einflüssen eines grundverderbten Hofes ausgesetzt, konnte sich sein Character nicht günstig entwickeln. In seiner Jugend erschien er gutmütig, angenehm, freigebig. In der Folge zeigte er sich mässig in allen Genüssen, offenbarte er ungewöhnliche Klugheit und grossen Scharfsinn, rasche Auffassung, gutes Gedächtnis, schlagfertige Redegabe; er hatte grosse Freude an Musik und Poesie, so dass er selbst componirte und dichtete; aber über die Staatsgeschäfte nachdenken, ihnen ernste Aufmerksamkeit widmen, Entschlüsse fassen, war seine Sache nicht. Er war ein Heuchler durch und durch, verschlossen, heftig, leidenschaftlich, jähzornig; wilde Flüche und Gotteslästerungen waren ihm gewöhnliche Redensarten. Körperliche Anstrengungen, Ballschlagen, Reiten, Tanzen, Waffenschmieden, Jagd, waren ihm Bedürfnis; es gewährte ihm besonderes Vergnügen, Tiere

zu töten und ihnen die Eingeweide auszureissen. Die mütterliche Bevormundung, von der er sich doch nie zu emancipiren vermochte, erschien ihm bei fortschreitenden Jahren immer unerträglicher. Er hasste seinen Bruder, den er von Catharina sich vorgezogen sah, die Guisen, deren Einfluss er fürchtete, und die Ketzer, nicht weil er ein unduldsamer Catholik war, sondern weil er sich nicht als König zu fühlen vermochte, so lange zwei Religionsparteien um die Obergewalt in seinem Reiche haderten.

Die im Frieden zu S. Germain gemachten Zusicherungen schienen übrigens aufrichtig gemeint. Heinrich von Navarra ward mit des Königs Schwester, der ausschweifenden Margarethe, verlobt, Coligny so dringend und oft an den Hof geladen, dass er, alle Warnungen unbeachtet lassend, den Lockungen endlich folgte. So in scheinbar bestem Einvernehmen begann das verhängnisvolle Jahr 1572. Gelegentlich des Besuches der Königin-Mutter von Navarra am Hofe zu Blois zeigte Catharina bereits die Katzenkrallen; in Paris ward sie dann rasch beseitigt. Die edle, hochherzige, heldenstarke Johanna d'Alibert starb nach kurzer Krankheit, 10. Juni, durch ein Paar Handschuhe, die ihr der Parfumeur des Königs verkauft hatte, vergiftet. Obwol von seinen Freunden flehendlich gebeten, den falschen Hof zu meiden, — ein päpstliches Decret hatte es offen ausgesprochen, dass man den Ketzern nicht Wort zu halten brauche — kehrte der alte Admiral doch aufs neue dahin zurück und schon am 22. August ward der erste Mordanfall auf ihn, durch einen vom Herzog von Aumale gedungenen Meuchler, den Hofbanditen Maureval, ausgeführt. Rasch wurde nun die scheusslichste und entsetzlichste Blutthat, welche die neuere Geschichte kennt, der verabscheuungswürdigste, ehrloseste Verrat, der je ausgeführt wurde, nicht übertroffen durch die Dragonaden Ludwigs XIV. und die Revolutionsgreuel, ins Werk gesetzt. Für ewige Zeiten wird der 24. August im Calender Frankreichs rot angestrichen bleiben. Die Blutschuld der Bartholomäusnacht, oder wie sie im Hinblicke auf die soeben gefeierte Hochzeit des Königs von Navarra heisst, der Bluthochzeit, kann nie getilgt und gesühnt werden; und mochte der Papst die königlichen Meuchelmörder zum Erfolg ihres Schandwerkes auch segnend beglückwünschen: über dem Segen des Bischofs von Rom

steht und wacht und urteilt die göttliche Gerechtigkeit. Was man durch diesen grausenhaften Massenmord erreichen wollte, — die völlige Ausrottung des Protestantismus in Frankreich, — wurde trotzdem nicht erreicht, denn heute noch wohnen und beten in ihrer Weise zu ihrem Gott jenseits der Vogesen zahlreiche reformirte Gemeinden. Der den vierten Hugenottenkrieg, worin den Mordanstifter, den Grafen von Aumale, ein verdientes Geschick erreichte, durch ein aus Schloss Boulogne erlassenes Edict beendende Friede, Juni 1573, sicherte den heldenmütigen Bewohnern von La Rochelle, Nimes und Montauban und ihren verfolgten Glaubensgenossen wiederholt Religionsfreiheit zu. Mittlerweile hatten sich auch Heinrich von Navarra und seine Schwester Catharina und der Sohn des treuen Condé der Staatsraison gefügt und waren momentan, wenigstens in den Schoss der römischen Kirche zurückgekehrt.

Der unsinnige Monarch, den in dem verhängnisvollen Augenblicke, da die Mordmeute auf seine nichtsahnenden Bürger losgelassen werden sollte, ein förmlicher Blutdurst, eine Art Mordwut ergriff, so dass er keinen der Proscribirten geschont sehen wollte, genoss seine sündigen und verächtlichen Erfolge nicht lange. Wie sein Ahn Ludwig XI., hatte auch dieses königliche Ungeheuer, das seine Krone mit unschuldigem Blute so furchtbar besudelt hatte, ein Gewissen, dessen Stimme nicht zum Schweigen zu bringen war. Wenn er des Nachts erwachte, erfüllte sich seine Phantasie mit Schreckbildern. Blutige Schatten, Waffengeklirr, Jammergeschrei der Sterbenden erfüllten den Raum um ihn her; bebend vor Schauder und Schreck raste er dann zu den Gemächern seiner Mutter, sie als die Anzettlerin des schrecklichen Ereignisses mit Vorwürfen überhäufend. Wie kläglich musste da dieser schwachköpfige Mann seiner starkgeistigen Mama erscheinen, deren Schlaf durch solche kindisch-thörichten Phantastereien wahrlich nie beeinträchtigt wurde. Sie musste daran denken, sich des Verbrauchten zu entledigen. Was konnte er nicht alles ausschwätzen, wenn sich die Furien seiner bemächtigt hatten. Der König, ohnehin schwachen Körpers und voll verdorbener Säfte, verfiel in eine abzehrende Krankheit; zwei Jahre litt er grässliche Qualen, das Blut drang ihm zuletzt aus allen Poren. Noch in den letzten Lebensstunden sah er nur Blut und Mord um sich; weinend und schluchzend bereute er da, bösem Rate

gefolgt zu sein, und laut und herzzerreissend rief er in solchen Momenten Gott um Gnade und Barmherzigkeit an.

Der Lieblingssohn Catharinens war im vorigen Jahre zum König von Polen erwählt worden. „Reise, mein Sohn,“ sprach seine Mutter beim Abschied, „du sollst nicht lange fortbleiben.“ Auf die Kunde von seines Bruders Tod (30. Mai 1574) verliess Heinrich von Anjou sein Reich heimlich, wie ein Flüchtling. Langsam setzte er dann seine Reise über Wien und das nördliche Italien fort; am 5. September erreichte er die französische Grenze. Der Ausrottungskampf gegen die Protestanten hatte in den letzten Jahren mit geringen Unterbrechungen fortgewütet; das erste Edict, das der junge Fürst, in dem eine durch und durch catholische Ader pulsirte, am 10. September erliess, war gegen sie gerichtet. Und so erfüllt denn auch die 15jährige Regierungszeit dieses Fürsten ein unseliger Vernichtungskrieg. Während desselben traten Heinrich von Navarra und Condé in die Gemeinschaft der Reformirten wieder zurück. Keine der auf den jungen König gebauten Hoffnungen erfüllte sich. Er war einst Zeuge, als die königlichen Heere bei Jarnac und Montcontour siegten, hatte eine hohe militärische Stellung eingenommen und sich kriegerischen Ruhm erworben, aber Trägheit und Ausschweifungen hatten seinen Geist und Körper frühzeitig geschwächt, ihm jede Characterstärke und Thatkraft geraubt. Es fehlte ihm selbst die der französischen Jugend eigene Lebhaftigkeit, die Lust am Jagen, Reiten und an den Waffen. Wollte sein Bruder Carl als der Stärkste und Unermüdlichste glänzen, so setzte er Ehre darein, der Zierlichste und Wolgekleidetste zu sein. Nur auf Genuss bedacht, entzog er sich, was sein Ansehen ungemein schädigte, jeder persönlichen Teilnahme an den unausgesetzt fortdauernden Bürgerkriegen. Verdienstlose Gesellen, durch anmassendes und geckenhaftes Benehmen und weibischen Putz verächtlich, bildeten nicht nur seinen Umgang, sie wurden allgemein als seine Mignons bezeichnet Er hatte deren zwölf, spottweise die 12 Apostel genannt. Seit 1579 sonderten sich aus dieser Zahl vier erklärte Günstlinge, als die 4 Evangelisten bezeichnet, ab: S. Lüc, d'O, d'Arques und Caumont. Knabenhafte Liebhaberei für abgerichtete Hunde, Affen und Papageien, die er um hohe Summen in grosser Zahl erwarb, gaben dem König dem Hohne des Hofes preis. Die

Gewissenhaftigkeit, mit der er kirchliche Ceremonien beobachtete, fand keinen Glauben und erweckte kein Vertrauen, da das königliche Faultier nebenbei das anstössigste Leben führte, Bussfahrten und Maskeraden, Processionen und schwelgerische Lustbarkeiten sich während seiner Regierung auf dem Fusse folgten. Schon dachte man daran, den unfähigen, allgemein verhassten Fürsten durch einen Sprossen aus dem Hause Guise, dessen Stammbaum man, um beabsichtigte Thronansprüche zu begründen, auf die Carolinger zurückführte, zu ersetzen, und unter dem Deckmantel, den bedrohten Catholicismus zu retten, bildete sich eine neue Ligue.

In der That schien der mit dem König aufgewachsene und stets engverbundene Heinrich von Guise durch ritterliche Gesinnung, imponirende Gestalt, würdevolle Haltung und geistige Überlegenheit, durch Tapferkeit, Einsicht und jene wunderbare, auf Untergebene so bezaubernd wirkende Mischung von Ernst und Freundlichkeit, durch unwiderstehliche Beredsamkeit und verschwenderische Freigebigkeit berufen, des Königs Stelle einzunehmen; zudem beseelte ihn ungemessener Ehrgeiz, der ihn nach den höchsten Zielen streben liess, besonders seit König Heinrichs Bruder, der Herzog Franz von Alençon-Anjou 1584 gestorben war.*) Wie seinen Vater Franz und seinen übelberüchtigten Ohm, den Herzog Claudius von Aumale, beseelte ihn grimmiger Hass gegen die Protestanten und galt er als das Haupt der fanatischen Catholiken, die eine Verschwörung nach der andern (so die Ligue der Sechzehn) zu ihrem Verderben anzettelten. Zu Anfang 1586 begann der achte Hugenottenkrieg, in welchem endlich die von Heinrich

*) Wie Heinrichs III. Mutter aus dem Hause Medici, so stammte die Guise's aus dem von Este-Ferrara. Herzog Heinrich war ein grosser, schöner Mann, blondlockig, mit lebhaften, durchdringenden Augen; ein in der Schlacht empfangener Hieb über die Wange erhöhte sein männliches Ansehen. Er galt vielen als das Ideal eines Mannes. Obgleich in Wolleben aufgewachsen, fand er sich doch in alle Beschwerden. Gewappnet konnte er stromaufwärts schwimmen; im Ballspiel und Faustkampf, in jeder militärischen Uebung war er unvergleichlich, zu jedem kühnen Wagnis bereit. Die Zeitgenossen konnten diese harmonische Verbindung geistiger Energie und körperlicher Kraft nicht genug bewundern. In diesem mächtigen Parteihaupt verbanden sich die heroischen Eigenschaften seines Vaters, mit der listigen Verschlagenheit und Verstellungskunst seines Oheims. Der König traf den Nagel auf den Kopf, als er sagte: Ich trage wol die Krone, aber Guise ist der König der Gemüter „(Ranke)“.

von Navarra geführten Hugenotten ihren ersten bedeutenden Sieg in offener Feldschlacht erfochten (bei Libourne an der Dordogne, 20. October 1587).

So klug nun auch der Herzog von Guise alle Knoten eines über ganz Frankreich sich breitenden Netzes geknüpft, so sehr er sich die allgemeine Volksgunst erworben, so tief er den König gedemütigt hatte, er, der das Leben so vieler Reformirten auf seinem Gewissen trug, erlag zuletzt doch, und zwar seinem verachtetsten Gegner. Heinrich III. hatte aufs neue eine Ständeversammlung nach Blois berufen (15. September 1588). Hier ward von ihm seines Feindes Verderben beschlossen. Heinrich von Guise wurde im Vorzimmer des Königs, 23. December, erdolcht, sein Bruder, der Cardinal Ludwig, folgenden Tages erschossen. Catharina, die in diese Morde nicht eingeweiht war, lag krank, als sie vollführt wurden. Der König liess ihr melden, dass er jetzt, nachdem er den König von Paris habe töten lassen, König von Frankreich geworden sei. Erstaunt und bestürzt erwiderte sie ihm: „Gott gebe, dass er nicht König von Nichts geworden sei; er habe gut geschnitten, nun müsse er auch gut nähen können. Um üblen Folgen vorzubeugen, brauche er Schnelligkeit und Entschlossenheit." Sie wusste zu gut, dass er diese Eigenschaften nicht besass. Catharina starb bald nach diesem Vorfall, 70 Jahre alt, 5. Januar 1589.*) Nur noch einmal teilte eine solche Megäre,

*) Catharina entstammte einem Hause, das durch hohe Bildung, geistige Ueberlegenheit und politisches Geschick glänzte. Ihr Vater, Lorenzo von Medici, Herzog von Urbino (1492—1518), war jung gestorben; ihr Vetter Cosmo I. Magnus (1519—1574) wurde, nachdem der Stiefbruder Catharina's, Herzog Alexander, von einem andern des Geschlechts 1537 ermordet worden war, der erste Herzog und 1569 Grossherzog von Florenz. Er regierte mit Strenge, List und Rache. In dem einstigen Freistaate, in dem Gerechtigkeit und Ehre bis jetzt so viel gegolten, erschien nun der noch als der Beste, der sich zumeist mit Blut befleckt, die zahlreichsten Witwen und Waisen gemacht hatte. Catharina's älteste Erinnerungen führten ihr nur Scenen heftigster religiös-politischer Spaltung vor, die sich bis ins Kloster delle Murete, wo die Elternlose erzogen wurde, erstreckten, so dass ihr Aufenthalt daselbst unsicher wurde und man genötigt war, das Kind den in Parteihass sich gegenüberstehenden Nonnen zu entziehen. Unter heftigem Weinen, weil sie fürchtete, ermordet zu werden, verliess sie diesen Zufluchtsort. Ihre Vermälung mit Heinrich II. ward durch die Besorgnis veranlasst, dass sie sonst der Herzog von Mailand heiraten könne. Catharina war von grosser, zugleich gedrungener und kräftiger Gestalt; in ihrem olivenfarbigen Gesichte fielen die vorliegenden

gleich unheilvollen Einfluss übend, das Ehebett eines französischen Königs: die einstige Prostituirte, die Marquise von Maintenon. Heinrich folgte dem Rate seiner Mutter nicht. An die Spitze der Ligue und eines neu ausbrechenden Bürgerkriegs trat nun der Bruder der ermordeten Guisen, Herzog Carl von Mayenne. Vergebens hatten die Protestanten gehofft, von ihren grimmigsten Feinden erlöst zu sein; allerwärts brachen wieder grausame und blutige Hetzen gegen sie aus, empörten sich aber auch die Städte gegen den nun von sechzehn Doctoren der Sorbonne der Krone verlustig erklärten König. Im Begriffe, mit Hilfe seines Schwagers von Navarra das rebellische Paris wieder in seine Gewalt zu bekommen, ward er von einem jungen, fanatisirten Dominicaner, dem Guises Schwester, Catharina von Montpensier, und der Prior Bourgoiny den Mordstahl in die Hand gedrückt hatten, in S. Cloud erdolcht (1. August 1589, gestorben 2. August).*)

Augen und aufgezogenen Lippen ihres Grossonkels, Papst Leos X., auf. Anhaltende heftige Leibesbewegung war ihr Bedürfnis; fest zu Pferde, verfolgte sie an der Männer Seite das Wild im Waldesdickicht über Stock und Stein; ohne Rücksicht gab sie sich den Genüssen der Tafel hin; unermüdlich beschäftigten sie ihre persönlichen Angelegenheiten: ihre Vergnügungen, ihre Bauten, die Erziehung ihrer Kinder, die allerdings keine glückliche war, die Staatsgeschäfte. Um hie und da ihrem Ehrgeiz kleine Befriedigung zu verschaffen, hatte sie der Herzogin von Valentinois eine Hingabe zu heucheln, die ihren Hass gegen sie nur steigern musste. Kunst- und prachtliebend, freigebig, angeborne Erfindungsgabe für Aufzüge, Tänze und Spiele bethätigend, wenn sie es darauf absah, liebenswürdig, geistreich, angenehm, war sie anderseits abergläubisch, herrschsüchtig, stolz, grausam. Stets die unerschöpfliche Versalität eines weiblichen, in allem die eigene Sache festhaltenden Geistes zeigend, verlor sie den Tact ihrer Lage keinen Moment aus den Augen. Sittliche Gebote existirten für sie nicht; zur Behauptung der Gewalt jedes Mittel erlaubt haltend, galten ihr Menschenleben nichts. Niemand traute ihr, sie traute niemand. So lange ihr Gatte lebte, schien es, als läge ihr nur seine Liebe am Herzen und die Sorge, so von ihm geliebt zu werden, wie sie wünschte. War er vom Hofe abwesend, legte sie Trauergewänder an. Da sie durch 10 Jahre kinderlos blieb, wollte sich Heinrich von ihr trennen; ihr demütiges Erbieten, alles über sich ergehen zu lassen, nur sie nicht aus seiner Nähe zu verbannen, entwaffnete seine Antipathie. Erst als sie Mutter wurde, ward ihr die ihr gebührende Stellung.

*) Heinrich III. hatte sich 1575, 15. Februar, zwei Tage nach seiner Krönung zu Rheims, mit Aloisia, Tochter des Grafen N. von Vaudemont, Herzog von Mercour, Bruder des Herzogs von Lothringen, vermält. Diese Verbindung wurde von den Grossen des Reiches sehr ungern gesehen, da man

Wenn wir, mehr als nötig schien, bei den politischen Zuständen Frankreichs im Reformationszeitalter verweilten, so geschah es, um die Ursachen näher zu beleuchten, welche den gänzlichen Verfall der in diesem Lande seither zu so reicher und schöner Entwicklung gelangten Musik vorbereiteten und verschuldeten. Wir haben gesehen, dass, um eine Blüteperiode der Künste hervorzurufen, nicht gerade Reichtum und Überfluss, Friede und beschauliche Ruhe vorhanden zu sein brauchen. Lange Jahre des Friedens hatte Frankreich ja fast nie. Seine Bewohner sind ein leidenschaftliches, ehrgeiziges, thatendurstiges Volk. Kriege, und zwar lange dauernde und

erwartet hatte, Frankreichs König würde sich mit einer Frau aus ebenbürtigerem Hause verbinden und weil man die nahe Verwandtschaft der jungen Königin mit den Guisen fürchtete. Vor seiner Heirat war das durch ihren Uebermut und masslosen Stolz verhasste Ehrenfräulein Catharinas, Renée de Rieux-Château-neuf, gen. la Belle, Heinrichs erklärte Maitresse. Sie widersetzte sich seiner Verheiratung aufs äusserste und betrug sich dann gegen seine junge Frau mit unerhörter Anmassung. Um sie los zu werden, schlug der König dem Grafen von Brienne, dem einstigen Geliebten Aloisias vor, das Fräulein von Château-neuf zu heiraten; der lehnte aber den Tausch ab und machte sich möglichst schnell aus dem Staube. La Belle, deren Benehmen immer unerträglicher wurde, ward nun vom Hofe verwiesen. Sie heiratete bald darauf einen Italiener, den sie, als er ihr untreu wurde, mit eigner Hand erdolchte; darauf ward sie die Frau des Spaniers de Altoritis, der auf Befehl des Grosspriors von Frankreich aus dem Wege geräumt wurde. Heinrichs heftigste Liebesleidenschaft war die Frau des Prinzen Heinrich von Condé, Maria von Nevers, gegen ihren Willen dem von ihr verabscheuten Wüstling überliefert, eine Frau von grosser Herzensgüte und seltenem Verstande; sie wurde vergiftet (1574). — Die Polen, die in ihrem erwählten Könige einen Mann von stolzer Gestalt, rauh in Sitte und Gespräch erwartet hatten, waren nicht wenig erstaunt, statt dessen einen zarten Jüngling, der Edelsteingehänge in den Ohren trug, nur auf Vergnügungen bedacht und dem jede heftige Leibesbewegung verhasst war, zu finden. Den Umgang mit alten Soldaten, Staatsmännern und Gelehrten mied er, obwol er sich zeitweise zu einem Begriffe seiner Stellung erheben konnte und dann geistige Fähigkeiten, empfänglichen Sinn und guten Willen zeigte. Seine Mama hatte sich in ihm getäuscht, wenn sie glaubte, dass er ihr in den Staatsgeschäften freie Hand lassen würde. Von der Art, wie dieselbe ihre Söhne erzog, und welcher Mittel sie sich bediente, sie von den Geschäften ferne zu halten, zeugen die Gastmäler und Feste, die sie zu ihrem Zeitvertreib gab, bei welchen sie dieselben von fast nackten „filles d'honneur" in aufgelösten Haaren bedienen liess. Heinrich III. gab ihr dafür einst ein Fest, bei dem als Mädchen verkleidete Männer servirten. Der weichliche, sittenlose König pflegte bei den Hoffesten nicht selten selbst in Frauenkleidern zu erscheinen.

sehr verheerende Kriege, die das Land furchtbar verwüsteten und in grösste Not brachten, haben alle französischen Könige, selbst die weisen und friedfertigen unter ihnen, geführt. Aber die Kämpfe mit auswärtigen Feinden entwickelten und stärkten des Volkes Kraft; die Bürgerkriege, die Religionskriege, von einem wahnsinnigen Hass und dem finstersten Fanatismus hervorgerufen, schwächten sie. Sie entzogen durch Auswanderung und scheussliche Massenmorde dem Vaterlande die edelsten Bewohner, entflammten im Kreise der Familien, der Nachbarn, der Gemeinden wildeste Blutgier, lösten alle Bande der Liebe und Freundschaft, verwüsteten jedes gegenseitige Vertrauen, jeden Wolstand, Handel, Gewerbe, Streben und Fleiss. Wo man täglich zum Amüsement der Damen Ketzer verbrennen, ins Wasser werfen oder von Thürmen herabstürzen sehen konnte, wo man zu solchen pikanten Vergnügungen sich drängte, wie heute zu einer Opernvorstellung, da musste die Himmelstochter Musik scheu ihr Auge wenden und, sich in Leid verhüllend, endlich verstummen.

Das geschah denn auch plötzlich, und für Jahrhunderte hinaus begegnen wir an der Stelle einstigen Ueberflusses nun dem Mangel und der Armut. Die liederreichen Sänger der Niederlande, in welchem seit Philipps II. und seines Henkers Albas Regiment die Ausrottung eines Grossteils der Bevölkerung ebenfalls erstrebt wurde, verstummten jetzt gleicherweise. Hatte sich ihre geistige Kraft so völlig erschöpft, dass nicht einmal einzelne Nachzügler sich mehr fanden und sie, wie durch einen herabgelassenen Vorhang verdeckt, plötzlich sogar der nächstfolgenden Zeit entrückt wurden? Gewiss nicht; aber jede ideale Regung dieser Zeit wurde in Blut oder bestialischer Liederlichkeit erstickt. Der Mordstahl, der alle Andersdenkenden und Andersglaubenden traf, senkte sich ebenso in die Brust der edelsten und durch ihren hohen Beruf geheiligten Jünger der Kunst, wie in die der Fürsten oder Handwerker.

Frankreich war ein vorzugsweise monarchisches Land. Jedermann hielt seine Augen auf die Person des Königs, auf den Hof gerichtet. Von ihm mussten alle idealen Anregungen ausgehen, Wissenschaften und Künste gepflegt und gefördert, ein gutes Beispiel gegeben werden. Als man in den höchsten Kreisen sich jeder Sittlichkeit entäusserte, jeder Moral Hohn sprach, tiefer und tiefer herab stieg, begann auch der allge-

meine Verfall der Künste, dem die Liebhaberei einzelner musik- und sangeskundiger Herrscher leider nicht zu steuern vermochte.

Schon während Heinrichs II. Regierung wurde die Musik so vernachlässigt, dass man am Hofe niemand mehr fand, der fähig gewesen wäre, einen Bass zu einem neuen Liede, dessen Melodie dem Könige gefiel, zu setzen. Das ist wol auch der Grund, warum Cl. Marot seine Psalmen auf allgemein bekannte weltliche Weisen dichtete. Es fand sich kein Tonsetzer mehr, der neue dazu hätte componiren können. Auf den Rat der Königin liess man nun einen Musiker aus Italien kommen, zu dessen Gunsten man die Stelle eines Kammercomponisten errichtete. Er hatte die Leitung der Kammermusik bis zur spätern Creirung eines Oberintendanten der königlichen Musik.*) 1565 stellte Carl IX. einen Kirchencapellmeister an, der gleiche Rechte und Autorität wie jener den Kirchensängern gegenüber hatte. Dieses Amt dankte sein Entstehen der besonderen Vorliebe des Königs für den geistlichen Gesang. Er stand während der Messe oft von seinem Platze auf und trat, sich unter die Sänger mischend, ans Chorpult und sang mit ihnen. Er besass einen hohen Tenor, der ihm sogar gestattete, den Discant mitzusingen. A. Subiet, gen. Cardot, ein Mitglied der Kirchencapelle, war schon zu Zeiten Franz I. das Entzücken des Hofes. Carl fasste für ihn so grosse Vorliebe, dass er ihn 1572 zum Bischof von Montpellier ernannte. Diese königliche Huld konnte keinem besseren Priester werden. Subiet war unter denen, die diesen Sitz je einnahmen, einer der würdigsten Prälaten. Er machte eine beträchtliche Stiftung, um den Chorknaben von S. Symphorien in Avignon, denen er einst selbst angehört hatte, einen tüchtigen Unterricht in der Theologie und den Wissenschaften angedeihen lassen zu können.

Der gesunkene Zustand der königlichen Capellen musste den für Musik empfänglichen König Carl darauf denken lassen, einen Meister ersten Ranges für diese von ihm bevorzugten Institute zu gewinnen. „Er liebte,“ wie Brantome sagt, „seine Sänger“. Es ist anzunehmen, dass einer der hervorragendsten Meister dieser Zeit, Orlandus de Lassus, schon vor dem Jahre 1550 Frankreich bereist hatte, denn es wird erzählt ,dass er

*) Der Capelle Heinrichs II. gehörte maitre Gosse an, von dem einige Tonsätze sich erhalten haben.

in Gesellschaft eines ihm befreundeten Edelmanns dies Land und England kennen gelernt habe. Aber es ist nicht nachweisbar, dass er damals schon nach Paris gelangte. Seit 1557 war er Capellmeister des Herzogs Albert V. von Baiern, und von seinem Fürsten, einem einsichtsvollen Gönner der Kunst und Wissenschaft, überaus hochgeschätzt, wirkte er also in einer der ehrenvollsten Stellungen, die ein Musiker damaliger Zeit überhaupt zu erreichen vermochte. Alle Auszeichnungen, die einen Künstler zu ehren im stande sind, wurden ihm zu teil. Mit seinem grossen Zeitgenossen Palestrina in Rom pries man ihn als den „Fürsten unter den Musikern“; Kaiser Max II. verlieh ihm aus innerster Wertschätzung seiner Person und Kunst 1570 den Reichsadel, Papst Gregor XIII. decorirte ihn 1571 mit dem Orden des goldenen Sporns, zu welchem Ende die Ritter Cajetan und Mezzacosta ihm in der päpstlichen Capelle die Sporen anlegten und mit dem Ordensschwerte umgürteten. Noch mehr: Orlandos Compositionen waren durch zahlreiche Drucke weitverbreitet und allgemein bekannt und beliebt; er war also in Wahrheit ein berühmter Mann. Im Jahre 1571 unternahm nun Lassus, dem noch immer unruhiges und wanderlustiges Musikantenblut in den Adern pulsirte, eine unter damaligen Verhältnissen schwierige Reise nach Paris, wo er, mit Empfehlungen seines Herzogs versehen, bald dem Könige vorgestellt wurde, der den trefflichen Mann mit Gunstbezeugungen überhäufte und so lieb gewann, dass er ihn unter allen Umständen in seinen Diensten haben wollte.

Er richtete desshalb die dringendsten Bitten an den Herzog, ihm diese „Perle seiner Capelle“ zu überlassen. Aber Lassus war durch Bande der Dankbarkeit und Verehrung so an seinen fürstlichen Herrn gefesselt, dass er von einem Verlassen desselben durchaus nichts hören wollte. Da, als die Entscheidung drängte, wusste dieser ihm selbst vorzustellen, dass er die Berufung an einen grösseren und mächtigeren Hof seiner Anhänglichkeit an ihn nicht opfern dürfe. So nahm man denn beiderseits schweren und wehmütigen Abschied; kaum aber war Lassus nach Frankfurt a. M. gekommen, als er die erschütternde Kunde vom Tode des unglücklichen Königs Carl empfing und nun nichts eiligeres zu thun hatte, als seinen Reisewagen umwenden zu lassen und wieder nach München zurückzukehren. Zur grossen Freude des Herzogs

und seiner vielen Freunde traf er mit dem festen Vorsatze, fortan nie mehr an ein Weggehen zu denken, in der Residenz der Baiernherzoge wieder ein. Albert dichtete, da er seinen lieben Capellmeister wieder hatte, einen Panegyricus zu seinen Ehren und sicherte ihm seinen Gehalt auf Lebenszeit, und auch sein Nachfolger, Wilhelm V., schätzte ihn nicht minder und wurde nicht müde, ihm fortwährend Beweise seiner Huld zu geben.

Carl IX. fundirte die Musik der Ss. Innocens und gründete dadurch eine Art Conservatorium, eine Pflanzschule für Musiker seiner Capelle. Auch Heinrich III. soll ein guter Sänger gewesen sein; aber beide Brüder hatten sehr verschiedenen musikalischen Geschmack, der sich auch in den Liedern, die sie sangen oder gerne singen hörten, kund gab.

Die Capellmusik hatte auch bei den von Heinrich III. eingeführten Buss-Processionen zu figuriren. Bekanntlich verfiel dieser König fortwährend aus einem Extrem ins andere und sprang von den wüstesten Ausschweifungen zu dem abgeschmacktesten Aberglauben über. In Begleitung seiner Lieblinge besuchte er dann die Kirchen, veranstaltete er Umzüge, geiselte er sich. Während seines Aufenthaltes in Avignon, gelegentlich seiner Rückkehr aus Polen, liess er sich in die dortige Brüderschaft der weissen Büsser aufnehmen und brachte deren Statuten mit nach Paris, wo er nun sogleich unter den vertrauten Hofkreisen eine ähnliche Genossenschaft gründete. Die erste von derselben veranstaltete Procession bewegte sich vom Augustinerkloster nach Notre-Dame. Die Büsser gingen zwei und zwei, in einen leinenen Sack gehüllt, mit einem grossen Rosenkranz am Gürtel und einer Geisel in der Hand, mit der sie sich, so oft die Musik spielte, die Schultern im Tacte schlugen, der Hintermann immer die des Vorausgehenden. Der König selbst ging unter ihnen, ohne Waffe oder sonstige Auszeichnung; der Cardinal Ludwig von Guise trug das Kreuz, sein Bruder, der tapfere Herzog von Mayenne, versah das Amt eines Ceremonienmeisters und Bruder Edm. Auger, ein Jesuit, früher seines Zeichens ein Gaukler und in allen Possen und Streichen seines Handwerks noch wolbewandert, führte die übrigen. Die Capelle, in drei Abteilungen geschieden, sang die Litanei. Nicht zufrieden damit, solche Processionen in Paris allein aufzuführen, sah man den König mit seiner

frommen Genossenschaft bis Notre-Dame de Chartres oder bis Clery wallen, von wo er zu Fuss und mit einem groben Leinenkittel bekleidet, wieder zurückkam. Nach dem Tode eines seiner Mignons, die merkwürdiger Weise alle durch einen gewaltsamen Tod endeten, stiftete er zu dessen Andenken die Todesbruderschaft, deren Vorsteher Mönche waren, und deren Mitglieder einen Mantel von schwarzseidner Serge mit Capuchon trugen. In dieser Vereinigung konnte jedermann Aufnahme finden.

Wie Heinrich in seinem ganzen Wesen ein kindischer Geselle war, der Tage damit totschlagen konnte, die Juwelen seiner armen Frau, Aloisia von Mercour, in hunderterlei verschiedenen Figuren zu ordnen, oder sich mit den Vorbereitungen zu seiner Krönung zu beschäftigen, oder seine kleinen Hunde zu füttern, oder seine Günstlinge zu vergöttern und die Damen des Hofes, besonders seine Schwester Margarethe, in gemeinster Weise zu verunglimpfen, oder seinen Bruder Anjou, der ihn geistig überragte und den er grimmig hasste, zu chicaniren und zu demütigen, so gewährte ihm auch die Gründung frommer Brüderschaften und Orden behaglichen Zeitvertreib. Bald nach seiner Heimkehr aus Polen hatte er (31. December 1578), um der Unzufriedenheit des Adels zu begegnen und ein Zeugnis für seinen Religionseifer zu geben, den militärischen Orden des heiligen Geistes gestiftet, dessen Ordenszeichen ein sammtnes Kreuz auf der linken Seite der Brust und ein goldnes am himmelblauen Bande um den Hals zu tragendes war.

Ein Reglement von Heinrich III., 1. Januar 1587, für den Capelldienst gegeben, bestimmt, dass man sich den Gebräuchen der römischen Kirche anpassen und bezüglich des Kirchengesangs und der Ceremonien, der Musik und des Fauxbourdons an der gewöhnlichen Ordnung festhalten solle. Es wird noch empfohlen, besonders diejenigen Gesänge und Töne im Auge zu behalten, die Se. Majestät am frömmsten und angenehmsten findet, und sie häufiger als andere zu singen. Die Capelle für den plain-chant bestand damals aus einem Meister und zwölf Sängern, deren jeder 140 liv. Jahresgehalt hatte; dann einem Geistlichen mit 60 liv. und einem Mauleseltreiber, um Musikalien und sonstige Bedürfnisse der Capelle nach den vom Hofe besuchten Orten zu besorgen, mit 160 liv.

Letzterer war also von allen Künstlern der am besten bezahlte. Der Hoforganist hatte unter Ludwig XII. 120 liv. Der Capelle war mit dem Titel eines „maître de la chapelle" stets ein Prälat vorgesetzt; die eigentlichen Dirigenten der Capelle hatten nur den Titel „sous-maîtres."

Die beiden Beamten, welche 1543 diese Stellen inne hatten, Claude de Sermisy und L. Aurant, hatten nach der Anciennität 600 und 300 liv. Gehalt. Hilaire Rousseau und Guill. Bélin, die ihnen unter Heinrich II. folgten, je 300 liv. Didier Leschenet und N. Milot und später Ducaurroy und Garnier waren zur Zeit Heinrichs IV., Formet und Picot unter Ludwig XIII. Capellmeister.

Aus der Zeit des letzten Valois liegen die Kunden grosser, am französischen Hofe inscenirter Festlichkeiten vor. Es kamen damals die in Italien so beliebt gewordenen Ballete auch in Frankreich in Mode, und man erzählt von solch kostspieligen Ergötzlichkeiten, die besonders gelegentlich der Anwesenheit der polnischen Gesandten in Paris und bei der Vermälung des königlichen Günstlings, Anne, Duc de Joyeuse mit einer guiseschen Prinzessin, Marguerite de Lorraine (1580), stattfanden.*)

Die nun überraschend schnell vom Schauplatze zurücktretende niederländische Tonschule hatte durch Josquin den Nachkommen eine geklärte, ihrer Mittel sichere Kunst und eine tüchtige Technik, die mit contrapunktischem Geschick nun auch Kraft, Wolklang und Schönheit verband, überliefert. Die interessanten Probleme und schwer zu lösenden Rätselcanons der früheren Kunstperiode verschwinden von jetzt ab fast vollständig; an ihre Stelle tritt Festigkeit, Sicherheit und Klarheit in der Satzfügung, energische Stimmführung, logische Consequenz und harmonischen Vollklang erstrebend, wenn auch gewisser Herbigkeit noch nicht ganz los werdend, eine Musik von Männern für Männer. Wir stehen vor den Perioden Gomberts und Clemens' non Papa, die wiederum in Lassus ihren Höhe- und Schlusspunkt gewinnen.

Den Übergang von der Josquinschen zur Periode Gomberts bilden J. Richafort, Capellan v. S. Gilles in Brügge (um 1547) und J. Courtois, Capellan an der Cathedrale zu Cambrai.

*) Eingehenderes darüber werden spätere Hefte bringen.

N. Gombert aus Brügge, in der Capelle Kaiser Carls V. angestellt, war ein äusserst fruchtbarer Tonsetzer, ein bahnbrechender, wegweisender Künstler, dessen Compositionen sich von denen früherer Meister gründlich unterscheiden. Er vermied den Notbehelf übermässig vieler Pausen, und seine Tonsätze klingen ebenso harmonisch wolthuend wie kunstvoll. An ihn schliessen sich an: Ben. Ducis (Hertoghs), Organist an der Mariencapelle und bei der Confrèrie de S. Luc der „Prince de la Gilde" in Antwerpen; N. Payen aus Soignies, 1526 in der spanischen Capelle Carls V., deren Capellmeister er 1556 wurde, seit 1558 Dechant zu Tournhout (st. 1559); Corn. Canis (de Hondt) aus Antwerpen, 1549 Capellmeister in der niederländischen Capelle; P. de Manchicourt aus Bethune, Capellan Philipps II. (st. 1564); Th. Crequillon, nacheinander Canonicus zu Namur, Termonde und Bethune (st. 1557), Nachfolger des Canis und Vorgänger Payens als königlicher Capellmeister, ein Grossmeister seiner Kunst, dessen zahlreiche Werke sich durch Kraft, Wolklang, Geist und Grösse bei reicher Entwicklung des Tonsatzes und edel reinen Stil auszeichnen.

Zwischen Gombert und Lassus ist Jac. Clemens non Papa (so genannt, um ihn von dem gleichzeitigen Papst Clemens VII. zu unterscheiden) der bedeutendste Meister dieser Zeit. Ihm gesellten sich Christ. Jans, gen. Hollander, bis 1549 Capellmeister bei S. Walburga in Oudenarde, dann in der Capelle Ferdinands I. und Max II. in Wien; A. Pevernage aus Courtrai (1543—1591), maître de chant an der Cathedrale zu Antwerpen; J. Chastelain, Canonicus und Capellmeister am Dome zu Soignies; dessen Schüler George de la Hèle aus dem Hennegau, zehn Jahre in Spanien als Capellmeister Philipps II., dann Knabenmeister am Dome zu Tournay, Sieger in einem musikalischen Wettkampfe „en honneur de madame S. Cécile", der 1576 zu Evreux stattfand und in dem er durch die beste Motette einen goldenen Ring mit dem Embleme einer silbernen Harfe und für den besten Chanson einen solchen mit einer silbernen Flöte gewann; einen dritten Preis (Ring mit silberner Laute) erwarb sich Cl. Lepeintre, Capellmeister des sieur de Villeroy; Noé Faignant und Hub. Waelrant (1517—1595), beide zu Antwerpen. Letzterer, ein Schüler A. Willaerts in Venedig, machte den

ersten Versuch, an Stelle des Guidonischen Hexachordsystems das Octavensystem zu setzen. Er bezeichnete die Stufen der diatonischen Scala mit den sogenannten „voces belgicae: bo ce di ga lo ma ni.“ Einer seiner Gesinnungsgenossen, Erich van der Putten, setzte (1599) die Agitation für diese Neuerung fort, doch behielt er die Guidonischen Silben bei und gab nur der siebenten Stufe den Namen bi. In dem nun heftig entbrennenden Streit über Annahme oder Ablehnung des von Waelrant vorgeschlagenen Fortschrittes, trat deutscher Seits namentlich der Cantor an der Leipziger Thomaskirche, Sethus Calvisius, 1611 entschieden für letztere ein, gebrauchte aber für die siebente Stufe die Silbe si, die schliesslich auch allgemein angenommen wurde. Mit diesem Octavensystem war der modernen Musik*) endlich die freie Bahn zu weiterer und ungehemmter Entwicklung erschlossen.

Während auffallender Weise französische Tonsetzer nur in ganz seltenen Fällen ihr Vaterland verliessen, um anderwärts ihre Kunst zu betreiben, wanderten die Niederländer als Apostel derselben von frühe an hinaus, das Evangelium neugewonnener Musikresultate allen Nationen zu verkündigen. Schon der ehrwürdige Dufay wirkte mit vielen seiner Landsleute in Rom, der tüchtige J. Ciconia aus Lüttich in Padua. Herzog Galeazzo Sforza in Mailand liess sich 1476 dreissig niederländische Sänger (trenta cantori oltramontani) kommen, denen als maestro A. van den Wyngaert vorgesetzt war. Sie waren nur Vorläufer eines grossen Schwarmes ihnen folgender Genossen, aus denen man in Neapel, Rom, Venedig, München, Wien und anderwärts neue Chöre bildete oder die bestehenden ergänzte. Kaiser Carl V. und König Philipp II. suchten nicht nur die besten Kräfte für ihre und die Capellen der spanischen Cathedralen von dorther zu gewinnen, sie liessen für ihren Dienst auch unter den Schülern der niederländischen Maîtrisen stets die vorzüglichsten Chorknaben auswählen. Die spanischen Tonsetzer dieser Zeit Vaqueras,

*) Von beachtenswerten niederländischen Meistern dieser Periode nennen wir noch aus sehr vielen: Joris Vinders, Ad. Renner aus Lüttich, J. Guiot, gen. Castileti, aus Chatelet, J. de Cleves, A. Barbe, Vater, Sohn und Enkel gleichen Namens, letzterer der bedeutendste, Josquin Basion, Jan Petit-Delattre, J. le Cocq, Loysel Pieton aus Bernay. Eingehenderes Ambros III. p. 283 u. f.

Sepulveda, die beiden Sevillaner Fr. Guerrero und Chr. de Morales (geb. 1510), letzterer mit Fr. Soso aus Langa (1534—1619), Escobedo Ortiz und Tom. Lud. da Victoria aus Avila (geb. 1540) in der päpstlichen Capelle, Ioao Vazques aus Burgos und Enriquez de Valderravano aus Penacerada, ferner die Portugiesen Damiao de Goës (geb. 1501, st. nach 1570, ein Opfer der Inquisition), Fray Manuel Cardoso aus Frontiera, (1569—1651) Carmelit, Subprior und Capellmeister, und Fr. Em. Cardoso aus Beja standen alle, mochten sie die Niederlande nun persönlich besucht und dort ihre Ausildung erlangt haben oder nicht, doch vollständig unterm Einflusse dortiger Kunstübung. Wir wissen aber auch, dass hervorragende niederländische Tonsetzer, Alex. Agricola, George de la Hèle u. a. längere oder kürzere Zeit in Spanien lebten.

Noch bedeutender war die in Italien entfaltete Wirksamkeit der Niederländer. Hier sicherten sie sich seit Tinctors Lehrthätigkeit am Hofe Ferdinands I. von Neapel durch Begründung neuer Tonschulen lange nachhaltenden Einfluss. Die grossen Meister der römischen und venetianischen Schulen waren alle Schüler der Niederländer. Unter diesen Eingewanderten nennen wir den päpstlichen Camerlengo Jac. Arcadelt, der sich von 1536—1549 in Rom aufhielt, dann seit 1555 im Dienste des Cardinals von Lothringen stand; die beiden Barré, Leonard und Antoine, Ihan du Billon, Hub. Naich, Robin, vor allen aber den edlen Cl. Goudimel aus Besançon, Lehrer Palestrinas, Animuccias, Bettinis, della Niolas, Naninis u. a. Geboren zwischen 1505 und 1510, trat er um 1560 zur reformirten Kirche über und ward, ein vielbeweintes und tiefbeklagtes Opfer der Bartholomäusnacht, 24. August 1572 zu Lyon ermordet; sein Körper wurde, wie die Leichname seiner unglücklichen Glaubensgenossen, in die Rhone gestürzt.

An der Kirche in Loretto dirigirte maestro J. Pionnier den Chor; Jachet von Berghem war um 1550 Capellmeister des Cardinals von Mantua. In Venedig wirkte Adrian Willaert aus Brügge oder Roulers (1480—1562), der Begründer des doppelchörigen Satzes und, mit dem Sänger bei S. Marco, Ph. Verdelot, der Schöpfer des Madrigals. Gleichzeitig war Jachet Buus (1541) Organist an derselben Kirche

und genoss Cyprian van Rore aus Mecheln (geboren 1516, seit 1559 Capellmeister an der Marcuskirche, st. als Capellmeister Ott. Farneses 1565 in Parma) mit den namhaftesten norditalienischen Meistern, Zarlino, Viola, Porta, den Unterricht des tüchtigen und hochverehrten Willaerts. Nicht minder finden wir die Sendboten niederländischer Kunst in Deutschland: in Düsseldorf Mart. Peudargent, in Dresden 1554—1568 Matth. Le Maistre (st. 1577), in Wien: Christ. Hollander, Sohn Jans de Hollandere, aus Oudenarde (1520 geboren), seit 1557 kaiserlicher Capellmeister, Jac. de Kerle aus Ypern, erst Canonicus und Chordirector in Cambrai„ dann des Vorigen Nachfolger am kaiserlichen Hofe (st. nach 1590); Ph. de Monte aus Mons (1521—1603), seit 1568 in gleicher Stellung; Alard Dunoyer, genannt Gaucquier oder Nuceus, aus Lille, ebenfalls kaiserlicher Capellmeister; Jachet Vaet (st. vor 1568); die Brüder François und Jacques, Paschasius und Charles Regnard aus Douai, Fr. Sale, Matth. de Sayve aus Liège waren Sänger, Charl. Luyton Hoforganist der kaiserlichen Capelle. In München lebten: A. Goswin, Ivo de Vento (1562—1569 Organist, dann Capellmeister); Seb. Hollander und vor allen dessen Nachfolger, „das Wunder seiner Zeit“, Orl. Lassus (Rol. de Lattre, oder van Lattre) und seine Söhne Ferdinand (st. 1609) und Rudolf (st. 1625) und sein Enkel Ferdinand (Ferdinands Sohn, st. 1636).

Lassus, der im Ruhmestempel niederländischer Kunst die höchste Stelle einnimmt, erblickte 1520, ein Jahr vor Josquins Tode, sechs Jahre nach Palestrina's Geburt, zu Mons, der Heimat so vieler trefflicher Meister, das Licht des Tages. Der Chorknabe Roland an S. Nicolas zu Mons ward seiner schönen Stimme wegen dreimal aus seiner Vaterstadt entführt. Ein furchtbares Ereignis, das das Gemüt des ehrgeizigen Jünglings mit tiefstem Schmerz erfüllen musste, bewog ihn, die Heimat zu verlassen. Man hatte seinen bisher geachteten und unbescholtenen Vater der Falschmünzerei überführt, und der Sohn musste Zeuge sein, wie derselbe, eine Kette unechter Münzen um den Hals, vor aller Welt dreimal den Galgen umschreiten musste. Sechzehn Jahre alt, begleitete er den Vicekönig von Sicilien, Ferdinand von Gonzaga, nach Italien. Er hielt sich in Mailand, Neapel und Rom auf und erhielt hier sogar

die Capellmeisterstelle an der Basilica von S. Giovanni in Laterano. Unangenehme Familiennachrichten bewogen ihn 1543 zur Rückkehr in die Heimat, in der er aber niemanden von den Seinen mehr am Leben traf. Er machte nun mit einem kunstfreundlichen Edelmanne, Giulio Cesare Brancaccio, eine Reise nach England und Frankreich und liess sich dann in Antwerpen nieder, hier im Umgange mit ihn hochschätzenden, gelehrten und vornehmen Männern zwei höchst genussreiche Jahre verlebend. Im Jahre 1557 ward er durch Vermittlung des Hauses Fugger, das in Antwerpen eine grosse Factorei besass, vom Herzog Albrecht von Baiern als zweiter Capellmeister engagirt. Er trat, von seinem neuen Herrn aufs gnädigste empfangen, nachdem er vorher noch eine Anzahl guter niederländischer Sänger für dessen Capelle gewonnen hatte, sein Amt an, heiratete 1558 Regina Wekkinger, Ehrendame der Herzogin, und rückte 1562 in die Stelle eines ersten Capellmeisters vor. Der erste Auftrag, der ihm nun wurde, war, nach Belgien zurückzukehren, um dort nochmals Chorkräfte zu werben. Die Münchener Capelle, die bereits auch eine instrumentale Abteilung hatte, ward so durch die in ihr versammelten Künstler zu einem Institute ersten Ranges emporgehoben. In den Jahren 1563—1570 componirte Lassus seine weltberühmten Busspsalmen, wie überhaupt während seines Aufenthaltes in der Residenz der bairischen Fürsten die meisten seiner bedeutendsten Motetten, Magnificate und Messen entstanden sind. Einen Massstab für die Wertschätzung, die der Herzog seinem Liebling angedeihen liess, geben die vier Manuscriptbände seiner Busspsalmen, die heute noch die herrlichste Zierde der königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München bilden. Sie sind in grösstem Folio, von Frieshammer, von dem auch die Initialen in Farben und Gold herrühren, auf Pergament prachtvoll geschrieben und von den Buchbindern Ritter und Lindel kunstreich in Maroquin gebunden; die Garnituren, Schilder und Schlösser von im Feuer vergoldetem Silber, dessen Gewicht allein 24 Pfund beträgt, sind das Werk des Goldschmieds Seyhkein (der dafür 764 Gulden erhielt); die Wappen, die Miniaturen, die Portraits Albrechts und des Componisten malte der Hofmaler Mielich. Der edle Meister Lassus, der stets gesund, freudig und frisch erschien, verfiel, nachdem er gegen dritthalb tausend Werke geschaffen, in Folge

übergrosser geistiger Anstrengung, am Ende seiner Tage in eine Art Melancholie, welche ihm jede Beschäftigung mit seiner geliebten Kunst unmöglich machte; er starb, lebensmüde, 14. Juni 1594.

Man muss, wenn man den Entwicklungsgang von Okeghem bis Josquin und Lassus verfolgt, zugestehen, dass er ein überraschend schneller war. Die französischen Tonsetzer bemühten sich wetteifernd, mit ihren niederländischen Collegen gleichen Schritt zu halten. Endlich, nach der Mitte des 16. Jahrhunderts beginnt sich wirklich eine selbständige französische Schule von der niederländischen zu emancipiren, doch drängt sich ihren Leistungen gegenüber die Überzeugung auf, dass von diesem Momente an die Keime der Verflachung, also auch der Entartung sich in ihr zu offenbaren beginnen. Dies zeigt sich schon an den mit Vorliebe von den französischen Tonsetzern behandelten weltlichen, nach Text und Inhalt vielfach lasciven und höchst zweideutigen Chansons, neben denen ernste, geistliche Arbeiten fast verschwinden. Hat man von diesen Chansons*) einen gehört, so hat man sie sozusagen alle kennen gelernt. Neben vielen Tanzweisen begegnen wir hier zuerst jener oberflächlichen und amüsanten Unterhaltungsmusik, die unsere Zeit mit dem Gattungsnamen „Salonmusik" bezeichnet, leichten, populär gehaltenen Tonsätzen, in denen der Esprit den Gehalt ersetzen muss. Die Compositionen der sehr zahlreichen, leichtblütigen französischen maitres des 16. Jahrhunderts vereinigen übrigens in vielen Fällen in merkwürdiger Weise Gediegenheit, feine Durchbildung und Anmut mit Leichtfertigkeit, Flüchtigkeit und leerem Klingklang; Eleganz, Sprachgewandtheit, Phantasie, Originalität, Zierlichkeit, Geist und Witz mit schamloser Frivolität, frecher Ungenirtheit und lüderlicher Unverschämtheit.

Hervorragend unter den franz. Meistern dieser Periode sind:

*) In der Pariser Bibliothek finden sich vier Liederbände im Manuscript; sie sind in feinstem Einband, ein Meisterstück der Buchbinderkunst jener Zeit, Goldschnitt, Ecken und Agraffen in Vermeil, auf dem Deckel der Name der vornehmen Dame, die dieses Brevier von Lampsaque einst benützte. Die Musik, welche zu Heinrichs III. Zeit die Desserts erheiterte und von den Hoffräulein Catharinas gesungen wurde, enthält Texte (so z. B. den Chanson: C'est Margoton), die, wie Castil-Blaze sagt, im Stande sind, Sappeure und Grenadiere erröten zu machen.

der Humorist Clem. Jannequin, ein seltsam geistreicher Genremaler und echtes Weltkind, J. Maillard, Dom. Phinot aus Lyon, Adr. Petit-Coclicus, Matth. Gascogne, Hil. Penet, Sim. Alard, Concilium, Eust. Barbion, Henri Schaffen, Jac. Mauduit „le père de la musique", Arthur aux Couteaux, Sänger der Cathedrale zu Noyon, Charles d'Helfer, Canonicus in Soissons, und die beiden Hugenotten Claude Lejeune aus Valenciennes, „le phénix des musiciens", Componist der Psalmen Marots und Bezas*), „compositeur de la musique de la chambre du Roy" (Henrys IV.; er st. vor 1603), und, in erster Linie zu nennen, der beste unter den französischen Meistern dieser Periode, Claude Goudimel, dessen schändlichen Mord die göttliche Gerechtigkeit, durch das völlige Verstummen der nationalen Sänger auf lange hinaus, zu rächen schien.**)

V. Periode der bourbonischen Könige.***)

(1589–1793).

Der Tod Heinrichs III. erschloss einem der trefflichsten und verehrungswürdigsten unter den Königen Frankreichs den Weg zum Throne. Aber erst nach vierjährigen, schwersten Kämpfen und nachdem er zuvor noch, und zwar diesmal mit äusserstem Widerstreben, seinem Glauben und seiner religiösen Ueberzeugung öffentlich abgesagt hatte (15. Juli 1593), konnte er

*) Dieses sein Hauptwerk wäre fast durch die brutale Roheit eines liguistischen Söldners vernichtet worden, der, als Lejeune bei der Belagerung von Paris durch Heinrich IV. mit dem Manuscript durch die Porte S. Martin flüchtete, es in das Feuer der Wachtstube warf. Die im Motettenstil componirten Psalmen erschienen bei Hier. Haultin in La Rochelle 1598 im Druck.

**) Ueber die französischen Tonsetzer dieses Zeitraums Ambros III. p. 328 u. f.

***) Das Haus Bourbon stammt ab von dem Grafen Robert von Clermont (st. 1317), Sohn Ludwigs IX. Im sechsten Gliede: Franz, Graf von Vendome (st. 1495); d. S. Carl, Herzog von Vendome (st. 1537); d. S. Anton, König von Navarra (st. 1562); d. S. Heinrich IV. (st. 1610); Ludwig XIII. (st. 1643); Ludwig XIV. (st. 1715); Ludwig XV. (st. 1774); Ludwig XVI. (enth. 1793); Ludwig XVII. (erm. 1793); Ludwig XVIII. (st. 1824); Carl X. (entthront 1830). Ludwig Philipp von Orleans (im sechsten Gliede von Ludwig XIII. abstammend, wurde 1848 entthront). Der Enkel Carls X., Heinrich V., Herz. von Bordeaux, Graf v. Chambord, st. in der Verbannung, 23. August 1883.

zur Geltendmachung seiner Geburtsrechte gelangen und nach seinem Einzug in Paris (in der Nacht v. 21.—22. April 1594) sich endlich wirklich als König von Frankreich fühlen. Damit allerdings hörten seine Sorgen noch nicht auf. Die Ligue einerseits, obwol niedergeworfen, aber in untilgbarem Hasse gegen die Protestanten verharrend, war durch des Königs Uebertritt noch nicht von seiner Rechtgläubigkeit überzeugt; andererseits hatte die Reformirten dieser Schritt tief verletzt; zudem war ein grosser Teil des Landes immer noch in den Händen religiöser und politischer Gegner, mussten viele Provinzen desselben erst erobert werden. Dass Heinrich IV. kein Convertit gewöhnlicher Art war und dass er nicht nach dem Vorbilde solcher Abtrünniger sich als übereifriger und rabiater Anhänger seines neuen Glaubens und wütender und herzloser Verfolger seiner einstigen Genossen erwies, davon und von seiner eminenten Staatsklugheit liefert das unsterbliche Hauptwerk seiner Regierung, das den Protestanten uneingeschränkte Religionsfreiheit und politische Sicherheit gewährende Edict von Nantes (13. April 1598) überzeugendsten Beweis.*) Diese Ruhmesthat konnten ihm seine fanatischen Gegner, voran die Jesuiten und ihre Helfer nie vergeben. Zwei von ihnen früher schon gegen den König losgelassene Meuchler, P. Barrière aus Orleans (gerädert zu Melun, 26. Aug. 1593) und J. Chastel aus Paris (auf dem Grèveplatz gevierteilt, 29. Decbr. 1594), erreichten ihre Absicht nicht. Als der Anteil der Gesellschaft Jesu an diesen schändlichen Vorfällen erwiesen war, wurden sie als Verderber der Jugend, Störer der öffentlichen Ruhe und Feinde des Staates aus Frankreich zwar verbannt (7. Jan. 1595), der schwergravirte Vorsteher des Pariser Collegiums, Guignard, am gleichen Tage sogar hingerichtet,

*) Man darf annehmen, dass er sich von den protestantischen Ideen nie ganz losgesagt hat. Er hatte sogar Momente, in denen er tieferschüttert fürchtete, durch seinen Uebertritt unsühnbares Unrecht, eine unverzeihliche Sünde gegen den heiligen Geist begangen zu haben. Dem Landgrafen von Hessen gestand er geradezu, dass er vor seinem Tode seine Hinneigung zum reformirten Bekenntnis noch einmal offen auszusprechen gedenke. Die religiösen Eindrücke seiner Jugend wirkten so lebhaft in ihm fort, dass man ihn in der Zeit, da ihn seine Feinde so strenge überwachen liessen, und er anscheinend nur in einem Strudel toller Vergnügungen hinlebte, in der Einsamkeit und Stille der Nächte oft mit den Worten des Psalmisten um Rettung flehen hörte.

zu vertilgen war ihre Brut in diesem Lande so wenig, wie anderswo. Besser als die beiden vorhergehenden Mordanschläge gelang leider ein dritter, den der Mönch Fr. Ravaillac aus Angoulême in der Strasse La Ferronnerie, 14. Mai 1610, vollführte, als der König auf dem Wege seinen kranken Freund Sully zu besuchen, durch eine enge, zudem durch Wagen versperrte Passage fuhr. Er hatte einst geträumt, ein von ihm gejagter Hirsch stosse ihm sein Geweih in den Leib. Ein grässliches Geschick traf den edlen Mann, der die bürgerlichen Kriege Frankreichs beendet, des Reiches auseinanderstrebende Elemente kraftvoll zusammengefasst und, frei von der Befangenheit und Gewaltsamkeit seiner Vorgänger, der höchsten Macht ein Dasein gegeben und auf Grundlage seines Geburtsrechtes alle grossen Interessen der Nation in sich aufgenommen hatte. Im Begriffe, an eine Unternehmung (Krieg gegen Spanien) zu gehen, in der er seinen welthistorischen Beruf erblickte, an der Schwelle neuer grosser Thaten, erreichte ihn das Messer eines elenden Verruchten und machte ihn plötzlich aus der Reihe der Lebenden verschwinden. Der Verdacht ist nicht völlig ausgeschlossen, dass Heinrichs zweite Gemalin, die seit 3(7) Novbr. 1600 mit ihm vermälte, weder schöne noch liebenswürdige, aber sehr eifersüchtige und ehrgeizige Maria von Medici, die darauf drang, vor des Königs Abgang zum Heere noch gekrönt und zur Regentin eingesetzt zu werden, bei diesem beklagenswerten Vorfall ihre Hand im Spiele gehabt hat.

König Heinrich II. von Navarra, Heinrichs IV. Grossvater (st. 1555), war mit Margarethe, der klugen und klarsehenden, zu religiöser Schwärmerei neigenden Schwester Franz I. verheiratet. Beider Tochter, die frisch-heitere, energische und glaubenstreue Johanna d'Alibert war seit 1548 mit Anton, Herzog von Bourbon, vermält. Der alte König, dem der Gedanke, einen weinerlichen und sauertöpfischen Enkel zu erhalten, unerträglich erschien, hatte die Mutter, als ihre Stunde nahte, nach dem Bergschlosse Pau an der Gave bringen lassen und ihr die Zusage abgenommen, während der Entbindung ein Lied zu singen. Es war das so Sitte bei den starken Frauen des rauhen Bearn. Trotz heftigster Schmerzen sang die Königin, ein kräftiges, heldenmütiges Weib, wie die eingeborenen Frauen alle, ein geist-

liches Volkslied. Heinrich kam ohne Weinen und Schreien zur Welt. Mit bizarrem Entzücken trug der glückliche Grosspapa den Neugebornen, ihn in seinen weiten Mantel hüllend, auf sein Zimmer, rieb ihm die Lippen mit Knoblauch und flösste ihm aus einer mit heimischem Weine gefüllten Schale, nachdem er dem keckblickenden Knäblein den starken Duft desselben hatte in die Nase steigen lassen, einige Tropfen ein. Dann küsste er ihn mit der Weissagung, er würde ein echter Bearner werden, und übergab ihn einer Bauersfrau der Nachbarschaft zu erster Pflege. Sobald er der Obhut der Wärterinnen entzogen werden konnte, liess er ihn im einsam zwischen Klippen und Bergen liegenden Schlosse Corriaze einfach wie einen Bauernjungen und mit solchen aufwachsen; aber die treue Mutter sorgte für tüchtigen und gründlichen Unterricht, indem sie ihm einen gelehrten und eifrigen Calvinisten zum Lehrer gab. Den fünfzehnjährigen Prinzen führte sie hierauf, als die Wolken über den Häuptern der Protestanten sich immer dunkler und drohender ballten, nach La Rochelle, der starken Glaubensburg, in der sich die zum Widerstande entschlossenen Hugenotten zusammenfanden, und umgürtete ihn in ihrer Mitte selbst mit dem Schwerte. In der Schule des braven Coligny bildete sich der von Natur zum Kriegsmanne prädestinirte junge Fürst, der alsbald im Feldlager lebte und webte, ganz Anstrengung und Nerv war, zu einem vollendeten Soldaten heran, den ein freudiger, kühner Mut und ein bewundernswerter, rascher Scharfblick auszeichnete, so dass ihn der berühmte Heerführer Alex. von Parma mit einem Adler verglich, der aus weiter Höhe seine Beute ersah und sich mit Blitzesgeschwindigkeit auf sie stürzte. Dass er zu fechten und zu siegen verstand, bewiess er, ausser in 200 kleineren Scharmützeln, in den Schlachten bei Arques (1589) und Jory (1590). Geboren 13. Decbr. 1553, stand Heinrich IV., als er König wurde, im kräftigsten Mannesalter; wechselnde und widrige Schicksale hatten seinen Character gebildet und gestählt, die von ihm vollbrachten ritterlichen Thaten, seine Unerschrockenheit, seine Feldherrntalente waren ganz geeignet, ihm die Achtung eines kriegerischen Adels und Volkes, sein frohes, offenes Wesen, sein schlagfertiger Witz, sein gemässigter, jeder Unduldsamkeit abgeneigter Sinn, seine staatsmännische Klugheit und jedermann entgegenkommende, ver-

trauliche Herablassung, ihm die Liebe und das Zutrauen seiner Unterthanen zu gewinnen. Als er endlich daran denken konnte, sich den Werken des Friedens hinzugeben, erkannte er, dass sein Land ruinirt war durch räuberische und plündernde Kriegshorden und übermässigen Steuerdruck, dass die Sitten aller Stände von Grund aus verdorben waren. Wilde, auch der nächsten Verwandten und Freunde nicht schonende Grausamkeit, ungezügelte Genusssucht, Unwissenheit und Aberglaube, Verachtung der Gesetze, Ungehorsam gegen die Obrigkeit, ein unbändiger Fanatismus traten allerwärts zu Tage. In seinen Bemühungen, seinem Reiche wieder aufzuhelfen und die Sitten zu bessern, wurde er von seinem ernsten und uneigennützigen Finanzminister und Grossmeister der Artillerie Max de Béthune, Baron de Rosny, Duc de Sully (st. 22. Decbr. 1641) aufs nachdrücklichste unterstützt. Hätte dieser sonst vortreffliche Fürst seine Liebe zur Jagd und zum Spiel, seine Leidenschaft für die Frauen zu mässigen, hätte er auch darin seinen Unterthanen ein gutes Beispiel zu geben vermocht, sein Bild würde makellos in der Geschichte Frankreichs strahlen. Die sittlich strenge Mutter, den hochstrebenden Admiral, die stolzen Gefährten herrlicher Kriegsthaten musste er vor seinen Augen hinmorden sehen. Er selbst war nur durch ein Wunder gleichem Schicksale entgangen und fand sich lange von feindseligen Kundschaftern argwöhnisch überwacht. Da stürzte er sich nach jener doppelt unseligen Hochzeit, bemüht, seine Umgebung über sein eigenstes Wesen zu täuschen, in den Strudel des Genusses und Vergnügens und bildete, dem finstern und melancholischen Königshofe gegenüber, bald den Mittelpunkt einer lebenslustigen Jugend. Bei der zu seiner Zeit allgemein herrschenden Sittenlosigkeit haben seine, von so vielen unvergleichlichen Eigenschaften in den Schatten gedrängten Fehler geringeren Anstoss erregt, als man nach heutigen Begriffen annehmen darf.*)

*) Heinrich IV. war einer jener Männer, die ohne Leidenschaft für eine Frau nicht leben können. Er war von 1572—1600 mit der übelberüchtigten und ausschweifenden Margarethe, einer Tochter Catharinas von Medici, verheiratet. Die Zahl der Liebschaften dieser Dame, in ihrem 12. Jahre mit dem jungen d'Entragues und dem Gardecapitän Charry gleichzeitig beginnend und durch 50 Jahre fortgesetzt, bis sie 1615 fast blödsinnig, scheu und milzsüchtig starb, ist Legion. Sie war schon Heinrichs Frau, als sie von Jac. Harlest de

Als Heinrich in Paris seine Herrschaft befestigt hatte, stellte er auch die königliche Capelle, die während wiederholter Belagerungen der Stadt und des unausgesetzt in ihr forttobenden Bürgerkrieges ihre Functionen eingestellt hatte, wieder her. Der König, obwol er im Grunde seines Herzens Sackpfeife und Schalmei kunstmässiger Musik vorzog, nahm seine Zuflucht gerne zur Kunst der Töne, um sich eine Erholung nach den Anstrengungen der Regierung und einen Trost im Kummer, den ihm die noch immer wütenden Religionsstreitigkeiten verursachten, zu verschaffen. Er befahl, täglich eine Messe vor ihm zu singen und ordnete, damit auch

Chautailon und von Aubiac noch Kinder bekam. Mit dem s. Z. vielgenannten Musiker Cornine, in Folge seines Verhältnisses zu Margarethe spottweise „König Gretha" genannt, stand sie in offenkundigen intimsten Beziehungen. Die Ehegatten liebten sich nicht, und der König, selbst kein Tugendspiegel, war kaum berechtigt, seiner Frau Vorwürfe zu machen, wenn es auch zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen ihnen häufig kam. Insofern ward aber Gerechtigkeit geübt, als Heinrich von allen seinen Maitressen treulos betrogen wurde. Die bekannteste derselben, der die Frau von Sauves, Hofdame Catharinas und Geliebte des Herzogs von Alençon, und die schmucke Fosseuse, Hofdame Margarethes und Geliebte des Vicomte von Turenne, vorausgegangen waren, Gabrielle d'Estrées, Duchesse de Beaufort, mit dem Gimpel N. d'Armenval, sieur de Liancourt, verheiratet, musste er erst den Herzogen von Bellegard und Longueville abspenstig machen. 1572 geboren, und ihm drei Kinder, darunter 1594 den Herzog Cäsar von Vendome schenkend, starb sie 1599 nach dem Genusse einer ihr von Margarethe (welche fürchtete, Heinrich könne seine Geliebte auf den Thron erheben) zugeschickten vergifteten Apfelsine. Sie vermochte dem König mehr als sinnlichen Reiz und geistige Zerstreuung zu bieten, denn sie war nicht allein schön, sondern besass auch ein Gemüt, das seine Sorgen, Freuden und Leiden teilte, ihn verstand und ihm alles bot, was ein durch Anstrengungen und Feindseligkeiten des Lebens hin- und hergeworfener und ermüdeter Mensch von einem Weibe wünschen kann. Der undankbare Liebhaber schenkte seine Gunst unmittelbar nach ihrem frühen jähen Tode der weniger schönen, aber ränkevolleren und schmutzig-habsüchtigen Cath. Henr. de Balzac d'Entragues, später Marquise de Verneuil (st. 1633), die sich ihm für 100000 Thlr. ergab. Nebenher beglückten ihn die Marquise de Villars, die schöne Chari. des Essarts, Comtesse de Romartin (in der Folge heimlich mit dem Cardinal Louis von Guise, dann mit Fr. du Hallier de l'Hôpital verheiratet), Jacqueline de Bueil, Comtesse de Moret (Mutter des A. de Bourbon, Comte de Moret) und andere. Erst nach Gabriellens Beseitigung willigte Margarethe in die von ihrem Gemale gewünschte Trennung, und Heinrich, obgleich er in der Erinnerung an seine Schwiegermama einen unbesiegbaren Abscheu vor allem hatte, was italienisch hiess, verlobte sich nun doch, allerdings sehr gegen seine Neigung, mit einer Cousine Catharinas, Maria, der Tochter des Grossherzogs Franz von Medici.

seinem Hofe ein Anteil an den Musikgenüssen wurde, die Reorganisation der Kammermusik wieder an. Aber hier hatten die letzten Jahre sehr bedeutende Lücken gerissen, selbst der Chef derselben war nicht mehr vorhanden. Um nun einem seiner Anhänger eine Gunst zu bezeugen, schuf er für den sieur de Bonnières, 25. Juli 1590, das Amt eines Oberintendanten der königlichen Kammermusik. Mit dem neuen Amte kam allerdings dem in der Musik ganz unerfahrenen Beamten nicht auch sogleich der entsprechende Verstand. Dieser wackere Mann wusste jedoch diesen Mangel durch die schönsten Charactereigenschaften zu ersetzen und sich bei seinen Untergebenen bald hochgeachtet und beliebt zu machen. Voll Adel und Uneigennützigkeit wurde er nicht müde, sie der Gnade seines guten Königs zu empfehlen. Er war Hugenotte und schon in Bearn königlicher Kammerherr und daher von langer Zeit vertraut mit seinem Herrn, als dieser Frankreichs Thron bestieg. Nach Heinrichs III. Tode hatte er sich seiner Gewohnheit gemäss an der Thüre des königlichen Cabinets eingefunden, war aber vom Thürsteher zurückgewiesen worden; da er sich nun den Eintritt erzwingen wollte, ward er von dem streng auf Etikette haltenden neuen König, der ihm begreiflich zu machen suchte, dass zwischen dem König von Navarra und dem von Frankreich doch einiger Unterschied sei, getadelt. Er war ehrgeizig und erkannte allmälig, dass sein Glaube, was übrigens gewiss nicht der Fall war, das ihm von Heinrich stets bethätigte Wolwollen beeinträchtigen könne. Zu sehr Hofmann, als dass er nicht jedem Wunsch seines Fürsten entgegengekommen wäre, folgte er dem üblen Beispiele anderer Herren aus der königlichen Umgebung und convertirte, nachdem er sich durch einen der königlichen Capellsänger, Ducaurroy, in den Anschauungen der orthodoxen Kirche hatte unterrichten lassen. Dies äusserte jedoch auf seine sonstige Gesinnung keinen Einfluss. Er hatte dem Könige das denkbar grösste Opfer gebracht; dadurch glaubte er sich um so weniger seiner Freundespflicht enthoben, ihm, wenn es nötig schien, offen die Wahrheit zu sagen.

Genannter Ducaurroy,*) den seine mit solchen Titeln

*) Eigentlich: Fr. Eust. du Caurroy, sieur de S. Frémin, Sohn eines Arztes, geboren Februar 1549 in Cherberoy bei Beauvais, war Geistlicher und

freigebig werdenden Zeitgenossen „le prince des professeurs de musique“ nannten, war schon seit den Tagen Franz II. chanteur, und seit 1569 maître der königlichen Capelle, und hatte sich durch viel bewunderte, ihrer leichten contrapunktischen Führung und ihrer Mittelstellung zwischen Chanson und Motette wegen sehr populäre Noëls (Weihnachtslieder) einen Namen gemacht. Man behauptete, er habe die geistlichen Texte derselben den Gavotte- und Menuettmelodien eines Ballets unterlegt, das er einst im Auftrage Carls IX. componirt hatte. Man schreibt ihm, aber wol mit Unrecht, die Melodien der bekannten Lieder: „Vive Henri quatre“ und „Charmante Gabrielle“ zu.

Ducaurroy liess in S. Denis ein Te Deum seiner Composition aufführen, während der König, vor der Ceremonie seines Übertritts, dem Grossalmosenier beichtete.

Als einige Jahre später Heinrich IV. in Notre-Dame einer Predigt des gelehrten und beredten P. de Fenouillet (seit 1607 Bischof von Montpellier) beiwohnte und dann die von seiner Capelle gesungene Vesper hören wollte, trat der Gerichtspräsident und grand-chantre der Capelle von Notre-Dame, sieur Ruelle, bekleidet mit seinem Mantel und seinen Stab in der Hand, vor ihn und machte geltend, dass es dem Sängerchore der Cathedrale gebühre, den Gottesdienst vor ihm auszuführen und dass eine andere Anordnung die Rechte des Hauses beeinträchtige. Guill. du Peyrat, Almosenier des Königs und einer der Historiker, welche über die Capelle der Könige von Frankreich geschrieben haben, stellte dagegen vor, dass, sowie der Hof sich stets da befinde, wo der König weilte, auch jede Kirche, in der er dem Gottesdienst beiwohne, Capelle des Königs würde; und da seine Sänger Befehl erhalten hätten, in Notre-Dame zu singen, müssten sie demselben auch nachkommen. Heinrich entschied auf der Stelle den Streit zur Befriedigung beider Parteien, indem er anordnete, die Vesper sollte gemeinschaftlich von beiden Chören gesungen werden.

Der Tod Heinrichs IV. musste völlige Umwandlung aller auf seinen Ansichten, seiner Kraft, seinem Willen, seiner

---

zugleich Canonicus der Sc. Chapelle und Prior von S. Aëoul de Provins; er starb 7. August 1609. Ein 5stimmiges Requiem seiner Composition wurde bis auf Ludwig XIV. regelmässig bei den in S. Denis stattfindenden Exequien für die verstorbenen Glieder der königl. Familie aufgeführt.

Person beruhenden Verhältnisse des Reiches hervorrufen. Was er begründet, hatte noch nicht genug Festigkeit gewinnen können. Wenn auch nicht mehr mit dem einstigen wilden Fanatismus, doch mit Abneigung und Erbitterung und jeden Moment bereit, zum Schwerte zu greifen, standen sich die religiösen Parteien im Lande noch gegenüber, lauerten die Grossen des Reiches, deren Trotz er gebrochen, die Gouverneure der Provinzen, deren Selbständigkeit er beseitigt, der Adel, dessen Wünsche er nicht völlig befriedigt, auf den Moment, das ihnen Entrungene und Verlorene wieder zurückzugewinnen. Ludwigs XIII. grosse Jugend (er war erst neun Jahre alt) machte eine Regentschaft nötig, welche das Parlament, dem der Herzog von Epernon das Messer an die Kehle setzte, sofort und ohne das Herbeikommen der Prinzen von Geblüt abzuwarten, der Königin Maria übertrug.*) Das nun folgende schwankende und schwache Weiberregiment beraubte sich selbst der besten Stütze, indem der Hugenotte Sully sofort gezwungen wurde, aus dem Ministerium auszutreten; es weckte das Misstrauen wachsamer Gegner, die wol durchschauten, wie man eifrig bemüht war, die reformirte Partei durch inneren Zwiespalt bedeutungslos zu machen. Was die Massnahmen der Regentin besonders verhasst machte, war der Umstand, dass sie ihren aus Italien mitgebrachten Dienern, insbesondere ihrem Günstlinge, dem

*) Maria stellte sich in dieser Zeit als vollkommen reife und entwickelte Erscheinung dar. In ihrer Art zu sein lag etwas grossartig Vornehmes und einschmeichelnd Gewinnendes. Bei ihrer bald nach des Gatten Tode erfolgten Krönung imponirten ihr majestätisches Wesen und die heitere Genugthuung, die aus ihren Augen strahlte. Wenn sie mit prächtigem Gefolge durch die Strassen von Paris zog, begleitete sie der Jubelruf der Einwohner. In dem von ihr im Bossagenstil grossartig und dauerhaft erbauten, von reichen Gartenanlagen umgebenen, von P. P. Rubens mit herrlichen Gemälden geschmückten Palais Luxemburg glaubte sie sich ein der ersten Frau und mächtigsten Königin der Welt würdiges Denkmal errichtet zu haben. Pracht und Wolleben waren ihr Bedürfnis; der Sinn ihrer Ahnen für Kunst, Literatur und allgemeine Bildung belebte auch sie. Äusserlich unterwarf sie sich den rituellen kirchlichen Vorschriften aufs strengste; wallfahrtete zu allen wunderthätigen Marienbildern Frankreichs, stiftete Klöster und Spitäler; den Geboten christlicher Geduld vermochte sich ihr florentinischer Geist nicht zu unterwerfen; ihre Seele war von dämonischen Gewalten beherrscht. Sie war abergläubisch, stolz, unergründlich, undankbar, rachsüchtig, für Thränen und Klagen unzugänglich; eine ihr angethane Beleidigung vergass sie nie.

ehrgeizigen, hochfahrenden und habsüchtigen Concini, nachmals zum Marschall d'Ancre erhoben und dessen Frau, der berüchtigten Leonora Galigaï, vorwiegenden Einfluss auf sich und ihre Entschlüsse einräumte.*) Nun herrscht aber ein uralter Stammhass zwischen Italienern und Galliern, und daher erschien der Übermut des einstigen, nun allmächtig gewordenen Kammerdieners, den französischen Herren doppelt unerträglich.

Die nächsten Jahre, bis zur Krönung und Grossjährigkeitserklärung des Königs (27. September und 2. October 1614), vergingen in fortwährendem Gezänke zwischen der Regentin und dem Prinzen Heinrich II. von Condé, der sich an die Spitze der Missvergnügten gestellt hatte und dessen Ansprüche ihr oft Thränen beleidigten Stolzes in die Augen trieben.

Am 9. November 1615 fand auf einer Insel der Bidassoa, des Grenzflusses zwischen Spanien und Frankreich, jene merkwürdige Schliessung einer Doppelehe statt, bei der der 14jährige Ludwig XIII. der 14jährigen Infantin Anna von

*) Concino d'Ancre wurde, 24. April 1617, im Begriffe, sich nach dem Louvre zu begeben, auf der Schlossbrücke auf Anstiften des königlichen Günstlings Albert Charles Luynes und mit Zustimmung des jungen Königs von dem Gardecapitain Vitry erschossen, sein Haus von den Mördern geplündert (sie fanden 2 Millionen liv. Bargeld und $^1/_2$ Million in italienischen Bankscheinen), sein Leichnam an den Galgen gehängt und verbrannt. Seine Frau ward eingekerkert, als Zauberin und Jüdin gefoltert und (8. Juli) verbrannt. Die Königin that zur Rettung ihrer ältesten, liebsten und vertrautesten Freundin nicht das Mindeste. Das unglückliche Paar hatte einen einzigen Sohn, einen ausgezeichnet wackern Knaben. Man stiess ihn aus dem Adelsstande, indem man ihm Hut und Kappe nahm; er irrte verzweifelt tagelang im Louvre umher; niemand wagte ihn anzusprechen, sich seiner anzunehmen. Der Comte de Fresque erbarmte sich endlich seiner. Aber da er hörte, dass er Anlage zum Tanze habe, liess er ihn vor einer grossen Gesellschaft Proben seiner Kunst ablegen, bevor des Vaters Blut noch getrocknet und der Mutter Scheiterhaufen angezündet war. Dieser edle Jüngling, nachmals Graf von Penna, starb 1623 zu Florenz an der Pest.

Einen weiteren Beweis für die dankbaren Gesinnungen der Königin Maria liefert ihr Verhalten gegen ihren Leibarzt Janus Cäcilius Frey (geboren zu Kaiserstuhl in Baden 1580, gestorben in Paris 1631), der zugleich ein grosser Philologe war und sich die lächerliche Mühe gab, ein grosses lateinisches Gedicht „Maria Medices Augusta Regina Elogia" (1628) zu verfassen, in dem jedes Wort mit einem M beginnt. Er bildet also das würdige Pendant zu dem Mönche Hucbald, der ein ähnliches Machwerk auf Carolus Cavlus verfasste, in welchem jedes Wort mit C anfängt. Man sieht, die Thoren werden nicht alle. Die gute Königin liess ihren Hofpoeten im Hospitale sterben.

Österreich, deren spätere Machtstellung so verhängnisvoll für ihr neues Vaterland werden sollte, und die 13jährige Elisabeth, Ludwigs Schwester, dem 11jährigen Philipp IV. von Spanien verbunden wurden. In der Woche vor diesem Feste war der Bürgerkrieg, wenn auch noch ohne Blutvergiessung, bereits wieder ausgebrochen. Den Gang der Dinge störte die Verhaftung Condés (der vom 1. September 1618 bis 20. October 1619 in der Bastille sass), und die nach Concinis Mord erfolgte der Königin-Mutter, der sie sich aber bald durch die Flucht aus Blois (20. Februar 1619) entzog, nicht.*) Ernster wurden die Zustände, als die mit bewundernswürdiger Bravour verteidigte Glaubensfeste der Reformirten, La Rochelle, aufs neue belagert wurde, als Montauban eine harte Einschliessung (18. August bis 3. November 1621) siegreich abwehrte, der König durch Verrat Montpellier gewann (belagert 1. September bis 20. October 1622) und der alte Hugenotte, Fr. de Bonne, Duc de Lesdiquières, wenige Jahre, bevor er sein sonst ehrenvolles Leben beschloss, der Connétablewürde wegen, schmählich von seinem Glauben abfiel. Im April 1624 trat Armand Jean du Plessis, Duc de Richelieu**), in den Rat des Königs. Fortan lagen durch 18 Jahre die Geschicke Frankreichs in seiner starken und bewährten Hand.

Ludwigs XIII. geistige Anlagen hatte eine schlechte

---

*) Maria konnte, besonders seit ihr einstiger Günstling Richelieu das Staatsruder energisch gefasst hatte, zu nachhaltigem Einflusse nicht mehr gelangen. Sie starb mit mehreren Personen, die sich im Leben tief gehasst und tödlich verfolgt hatten, im selben Jahre. Aus Frankreich verbannt, erreichte die von Kummer verzehrte und zum unauslöschlichen Schimpf für ihren Sohn und den Cardinal dem bittersten Mangel preisgegebene Königin der Tod in einem geringen, damals dem berühmten P. P. Rubens gehörenden Hause zu Cöln, 3. Juni 1642. Am 12. Sept. d. J. fielen in Lyon die Häupter der königlichen Günstlinge, Henri Coiffier de Ruzé, Marquis de Cinq-Mars und Fr. Aug. de Thou, ein blutiges Opfer der Rache des Cardinals, unterm Beile des Henkers. Kaum drei Monate später ward auch Richelieu abberufen. König Ludwig XIII. folgte ihm am 14. Mai des nächsten Jahres.

**) Geboren zu Paris, 5. September 1585, Bischof von Luçon 1607, Cardinal 1622, starb 4. Dezember 1642. Richelieu war zuerst eine Creatur d'Ancres, dann der Günstling Marias, der er sich jedoch wenig dankbar erwies. Seine Staatskunst ist von Blut umströmt. In Frankreich bewältigte er die Empörung, decimirte er die Aristocratie und gab er die Protestanten scheusslicher Verfolgung preis; in Deutschland blieb er des Protestantismus wirksamste Stütze; im Verein mit dem schwedischen Kanzler Oxenstierna war er Europas Schiedsrichter.

Erziehung nicht entwickelt. Man war bemüht, ihm ein gewisses Anstandsgefühl beizubringen, ihn zu pünktlicher Beobachtung seiner Andachtsübungen anzuhalten und ihm einen tiefen Abscheu gegen die Ketzer einzuflössen. In Müssiggang aufgewachsen, erschien ihm jede Ausdauer erfordernde Arbeit als drückende Last; selbst sein Interesse für den Krieg war nur ein untergeordnetes. Vogelfang, die ihn aufreibende Leidenschaft für die Jagd und eine grosse Neigung für Musik bildeten seine liebsten Beschäftigungen. Er war von Natur argwöhnisch, trüb, finster, ohne Herzlichkeit und Wolwollen gegen irgend jemanden, selbst nicht für seine Günstlinge, die es nur so lange blieben, als sie ihm die Zeit zu vertreiben vermochten, und in Folge seines leidenden körperlichen Zustandes äusserst reizbar. Nur schamloseste Schmeichelei konnte diesem König den Beinamen „des Gerechten" geben. — Die Wohnung der französischen Könige war um diese Zeit das Louvre. Man sagt, dass ein Teil der Kirche de l'Oratoire in der Absicht gebaut worden sei, um dort die königliche Capelle einzurichten; später den Oratoriens übergeben, wurde sie vorzugsweise von Personen des Hofes besucht. Um dies blasirte Publicum mehr anzuziehen, kam Père Fr. Bourgoin auf den Einfall, die Psalmentexte bekannten Brunetten und Sarabanden, d. h. den Weisen beliebter Tanzmelodien, anzupassen. Diese religiösen Vaudevilles hatten ausserordentlichen Erfolg; die Liebhaber solcher Stimulantien waren von dieser neuartigen Kirchenmusik hochentzückt; man gab den frommen Vätern den Namen: „Pères au beau chant". Da diese Gesangsweise auch in andern Kirchen mit gleichem Erfolge nachgeahmt wurde, hütete man sich wol, gegen solchen Unfug einzuschreiten. Als Ludwig XIII. den Christen in Candia Hilfe schickte, componirte Gantez*) eine Messe, und zwar, um sie populärer zu machen, auf die allbekannte Melodie: „Allons à Candie, allons!" In Avignon und andern Städten der Provence sang man die Psalmen nach den Weisen alter Noëls. Aneignungen dieser Art reichen in Frankreich bis in die

*) Anibal Gantez, in Marseille geboren, Prior von la Madelaine in der Provence und Maître und Vorsteher der Maîtrise der Kirche S. Etienne in Auxerre, war nacheinander Capellmeister an den Cathedralen von Aix, Arles und Avignon, dann an den Kirchen S. Paul und des Innocents in Paris.

neuere Zeit; ja man behauptet, dass mit Geist angefertigte Parodien dadurch, dass die alten Melodien Wendungen der Tonfolge und Modulation zulassen, die sich bewundernswert für die Inspirationen eines talentvollen Mannes eignen, wirklich grosse Wirkung zu machen vermögen.

Ludwig XIII. liebte die Tonkunst und war musikalischer, als alle seine Vorgänger.*) Er war genugsam in ihr unterrichtet, um sich in Compositionen versuchen zu können, die er dann von seinen Sängern sofort ausführen liess. Das bildete seine gewöhnliche Unterhaltung, wenn er nicht auf die Jagd gehen konnte, und selbst inmitten der Armee fand er Zeit, seiner Neigung zu huldigen. Während der Belagerung von la Rochelle, wohin er seine Capelle nicht mitgenommen, arbeitete er unausgesetzt an zwei für Pfingsten bestimmten Vespern. Er componirte auch eine Trauermusik für den Charmittwoch und noch in seiner letzten Krankheit schrieb er ein „de profundis", das man sang, als er verschieden war. Einige Tage vor seinem Ende befand er sich so wol, dass er Nielle befahl, in einem Liede von A. Godeau**), das er in Musik gesetzt, Gott Dank dafür zu sagen. Die Capellsänger Campefort und S. Martin, die eben im Zimmer anwesend waren,

---

*) „Sobald der König von der Jagd zurückgekommen war, begab er sich zur Königin. Man hatte regelmässig dreimal in der Woche musikalische Unterhaltung, von den königlichen Kammermusikern gegeben; die Mehrzahl der dabei gesungenen Lieder waren von Ludwig XIII. componirt." Die Kammermusik ward von den „24 Geigern" des Königs gebildet; unter ihren Mitgliedern zeichneten sich der 1624 zum Geigerkönig ernannte L. Constantin und der berühmte Gambist Maugars aus. Diese auch in den Balleten als Schauspieler, Sänger und Instrumentisten verwendeten Musiker waren königliche Diener und wurden auf königliche Kosten gekleidet, wie nachfolgende Rechnung beweist, die nach einem im Jahre 1625 aufgeführten Ballet aufgestellt wurde:

168 Ellen blassroten Taffet zu 24 Roben für die 24 Geiger	672 liv.	
48 Ellen blassrote Steifleinwand zu eben diesen Roben . .	28 „	
260 Ellen Gold- und Silberborten	73 „	
24 Ellen Goldschnüre	3 „	12 s.
16 Unzen rote Seide zum Nähen besagter Roben	14 „	8 „

Da in den Balleten des Hofes dessen hohe und höchste Angehörige mitwirkten, fanden sich die Musiker nicht in schlechter Gesellschaft.

**) Godeau sagt: „Der König hat es nicht verschmäht, die vollkommene Kenntnis, die er von der schönen Kunst der Töne hatte, auf meine vier Psalmen anzuwenden, und die vorzüglichsten Meister haben diese Compositionen bewundert."

mussten sich an sein Bett stellen, und er sang mit ihnen diesen Satz.*)

Die Oper war zu dieser Zeit in Frankreich noch unbekannt; den Musikern bot sich also nur Veranlassung, in der Kirche und gelegentlich der stattfindenden Hoffeste ihre Kunst zu üben. Die Ausübung der Instrumentalmusik wurde überhaupt nicht als solche, sondern als ein mit der Profession eines Tanzmeisters verbundenes Handwerk betrachtet. Der König dieser Zunft nahm eine geachtete Stellung ein und hielt die Leute, welche hohe und tiefe Instrumente spielten, unter strenger Zuchtrute. Viola, Laute, Theorbe und Clavecin waren die Lieblingsinstrumente der Dilettanten. Ein Stutzer würde errötet sein, hätte man ihn mit einer Geige, dem Instrument des Spielmanns, überrascht. Wenn andere Personen, die nicht Ménétriers waren, sich auf der Violine übten, mussten sie besonders dazu veranlasst sein. Übrigens dauerte dieser Zustand nicht mehr lange. Schon unter Ludwig XIV. erstrebten es junge Männer aus den höchsten Adelskreisen als ganz besondere Ehre, in den täglichen Kirchenmusiken an der Seite der königlichen Kammervirtuosen als Violinspieler mitwirken zu dürfen. Zwei Königinnen aus dem der Kunst vorzugsweise wolgesinnten Hause der Medici hatten im letzten Jahrhundert den Thron Frankreichs geteilt. Mochten

*) Ludwig XIII. hatte noch im 17. Jahre etwas knabenhaftes in seinem Thun und Lassen. Von allen ernsten Gefühlen, die sich in ihm regen mochten, drängte sich ihm wol das ungebührlicher Vernachlässigung zuerst und zumeist auf. Er suchte seine musikalischen und artistischen Talente auszubilden, richtete Falken und Sperber ab und spielte mit Jungen seines Alters Soldatenspiele. Nichts von dem gewinnenden, fortreissenden Naturell seines Vaters oder der Prachtliebe seiner Mutter war auf ihn übergegangen; er machte nicht entfernt den Eindruck einer stolzen, entschlossenen Persönlichkeit. In seiner Umgebung war es auffallend einsam, sein Hof entbehrte jeden Glanzes, er lebte einfach, fast ärmlich. Wunderlich nahmen sich seine Audienzen aus, denn er brauchte stets lange Zeit, um, von heftigen Gesten begleitete, kurze Sätze herauszustossen. Inmitten tausendfältiger Verführung und der laxesten Hofmoral erhielt er sich immer sittlich unbefleckt. Eine einzige und zwar platonische Neigung hegte er für Louise de Lafayette, die er 1637 persönlich ins Kloster der Filles de S. Marie zu Chaillot bei Paris brachte, in welchem sie 1665 auch starb. Als er das arme Kind, bevor es den Schleier nahm, zum letzten Male sah und für immer bewegten Abschied von ihm genommen, überraschte ihn auf dem Rückwege schlechtes Wetter, das ihn zwang, seiner Gemalin Gastfreundschaft anzusprechen. Dies soll gerade neun Monate vor Ludwigs XIV. Geburt gewesen sein.

sich die Franzosen noch so ablehnend gegen alles, was über die Alpen und das Mittelmeer zu ihnen kam, verhalten, verschliessen konnten sie sich den fremden Einflüssen auf die Dauer nicht völlig und ebensowenig den Siegeslauf hemmen, den die zur musikalischen Herrschaft dieser Periode prädestinirte italienische Tonkunst begonnen hatte. Musste man in einem Lande, dessen musikalische Kraft vollständig erschöpft und aufgezehrt war, überhaupt nicht dankbar sein, wenn fremde Hilfe nahte? Viele unbefangene Franzosen erkannten auch die Vorzüge der italienischen Musik laut und freudig an; aber nur um so mehr sträubten sich andere, dieser Erkenntnis beizustimmen.

Wir treten nun in die Zeit ein, in der über die Frage, ob der italienischen Kunst der Vorzug vor der französischen gebühre oder umgekehrt, ein lange dauernder, mit mehr oder minderem Geist und Verständnis, immer aber mit leidenschaftlicher Heftigkeit geführter Broschürenkrieg entbrannte. Alle bedeutenderen, momentan in Frankreich lebenden, ihren Hassern weit überlegenen Musiker waren Welsche. Ein solcher, Baltazarini, oder wie er französisch umgetauft hiess, Beaujoyeux, nahm während der Regentschaft der Österreicherin als ausübender Künstler, als geschickter und geschmackvoller Arrangeur aller Vergnügungen des Hofes, als Dichter, Componist und glatter und gewandter Höfling die erste Stelle ein, und kaum war er zurückgetreten, so gelangte unter Ludwig XIV. einer seiner Landsleute, der Florentiner Lulli, zu gleicher Macht. Zuletzt konnten sich auch die engherzigsten und kurzsichtigsten Franzosen der Einsicht nicht mehr entziehen, dass sie doch eigentlich diesem Meister ihre nationale Oper, also diejenige ihrer künstlerischen Errungenschaften, auf welche sie mit ganz besonderm Stolze und grösster Selbstzufriedenheit blickten, zu verdanken hatten. Für Richelieu handelte sichs oft darum, dem mürrischtrübsinnigen Ludwig XIII. eine Zerstreuung zu verschaffen. Er entschloss sich also zeitweise dazu, eine italienische Operntruppe nach Paris kommen zu lassen. Sein viel hübscherer und sanfterer Amtsnachfolger, Mazarin, war in der gleichen Lage dem jungen Ludwig XIV. gegenüber. Auch dieser Herr musste manchmal in seinen wolgefüllten Säckel greifen und zu einem Opfer sich verstehen, um in das stagnirende Hofleben einigen Wechsel zu bringen. Aber

alle diese Liebesmüh' war vergebens; die zu solchen prächtigen und kostspieligen Schauspielen geladenen Schranzen hatten für dieselben nur spöttische Bemerkungen und lehnten sie entschieden ab.

Ludwigs XIII. Ehe blieb 19 Jahre kinderlos. Obwol er sich seiner Frau fast nie näherte, verfolgte er sie doch mit der lästigsten Eifersucht, ward aber, wie alle diesen Fehler Teilenden, verdientermassen nur um so mehr von ihr betrogen. So störten denn beständige Misshelligkeiten, veranlasst durch ungleiche Gemüts- und Sinnesart, den ehelichen Frieden. Anna war hübsch und von angenehmen Sitten, des Königs Atem verpestete den Raum, wo er weilte; er hatte für niemanden ein gutes Wort. Ihr Benehmen war würdig und ernst; sie legte äusserlich andächtige Gottseligkeit an den Tag, war aber trotzdem sehr zur Galanterie geneigt und dreist und unbezähmbar in ihren Zuneigungen. Im Jahre 1630 stellte der päpstliche Nuntius Bagni, Ludwig XIII. und Richelieu einen jungen Capitain als ausgezeichnet befähigten Mann vor. Wenige Jahre später war derselbe Minister des Papstes und fand als solcher Gelegenheit, sein hervorragendes diplomatisches Talent zu bethätigen. Er kam 1632 als Vicelegat nach Avignon, zwei Jahre später als Nuntius nach Paris. Alle Frauen waren von dem schönen, vollendeten Hofmanne bezaubert. Feine Gesichtszüge, tiefschwarze, feurig unter starken Brauen hervorblitzende Augen, eine römische Nase, ein kleiner Knebel- und spitzer Kinnbart verliehen seiner sanften Physiognomie seltenen Reiz. Dieser Mann, den, obwol er nie die kirchlichen Weihen empfangen, der König zum Bischof von Metz und auf den Wunsch Ludwigs Papst Urban VIII. 1641 zum Cardinal erhoben hatte, war Giulio Mazarino.*) Mehr noch als andere ihres Geschlechts fühlte sich die arme, verlassene Königin zu dem päpstlichen Adonis hingezogen. Der in der Folge veröffentlichte Briefwechsel beider lässt keinen Zweifel über ihr gegenseitiges Verhältnis, und die böse Welt behauptete wol nicht mit Unrecht, dass der majestätische Ludwig XIV., ebenso wie der unglückselige Gefangene mit

*) Mazarin, geb. 1602 zu Piscina in den Abruzzen, studirte in Alcala de Henares Jus und nahm darauf Kriegsdienste. Er unterhandelte, 14. Sept. 1630, zwischen französischen, spanischen und kaiserlichen Generalen den Waffenstillstand zu Rivalta und ward auch sonst mit Erfolg als Unterhändler gebraucht. Er hinterliess bei seinem Tode, 9. März 1661, ein Vermögen von 22 Millionen.

der eisernen Maske, den zwischen ihnen gepflogenen Vertraulichkeiten ihr Leben dankten. Mazarin wurde nach Ludwigs XIII. Tode, neben der Königin-Regentin, erster Minister und, wie man allgemein glaubt, bald darauf sogar ihr Gemal. Obwol ihn Anna, wie später der junge Ludwig XIV., mit Gunst und Auszeichnung überhäuften, war er dem während seiner Amtsführung durch schwere Auflagen gedrückten Volke doch tief verhasst, schon als Ausländer. Seine Person, seine Sitten, seine schlechte Aussprache wurden unausgesetzt angegriffen und lächerlich gemacht. Er erlebte noch die ersten französischen Opernversuche und vielleicht, hätte er nur wenige Jahre länger gelebt, würde die französische Musik noch eine eigenartigere Entwicklung gefunden haben, als sie in folge zusammenwirkender Umstände von jetzt ab nahm.

Unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. bestand die kirchliche Capelle aus einem maître (d. h. einem geistlichen Vorgesetzten hohen Ranges) und 50 Beamten (officiers), die halbjährlich dienten, 8 Caplänen und 4 Geistlichen, 2 Musikmeistern, d. i. sousmaîtres, welche Musiker von Beruf und die eigentlichen Capellmeister waren, 2 Serpentbläsern, 8 Bass-, 8 Tenor-, 8 Altstimmen, 2 mutirten Discanten (dessus mués), 6 Chorknaben und 2 Lehrern, welche letztere in den Wissenschaften zu unterrichten hatten. Diese Einrichtung entsprach in keiner Weise dem auf Prachtentfaltung gerichteten Sinne des jungen Königs, der als Ludwig XIV. 1654 gekrönt wurde. Er gab seiner Capelle neuen Glanz, indem er sie vergrösserte und die Instrumentalmusik im Gottesdienste einführte. So mächtig sich Ludwig fühlte, so vermochte er diese Neuerung doch nur unter grossem Widerspruche derer, die darin eine Ausartung der Kirchenmusik erblickten, durchzusetzen. Noch 1673 jammert ein Berichterstatter im Mercure galant, dass man keine vierstimmigen Arien in den Kirchen mehr singe und die Menuetten dort in die Mode gekommen seien. „Warum auch nicht, fährt er fort, da doch der berühmte Lulli selbst in einem vom ganzen Hof bewunderten und als sein schönstes Werk gepriesenen „Miserere" der Violinen sich bedient hat." So weit war man aber jetzt noch nicht. Der König hatte, als er an die Regierung kam, nach dem Tode des letzten sous-maître, Th. Robert, diese Stelle geteilt und zwei Untermeister für seine Capelle ernannt: H. Dumont

und den Abbé P. Robert. Er befahl ihnen, wenigstens bei grossen Festlichkeiten das Orchester zum Kirchendienste heranzuziehen. Diese Anordnung war für diese alten, an den seitherigen Usus gewöhnten Diener höchst belästigend. Nur vertraut mit dem von Orgel und Serpent unterstützten plain-chant und durchaus abgeneigt, demselben ein widerspenstiges und wenig geübtes Orchester zu gesellen, weigerten sie sich, unter Hinweis auf die Bestimmungen des Concils von Trient, das den Gebrauch von Instrumenten in der Kirche untersagte, und vorschützend, dass ihr Seelenheil ihnen zu sehr am Herzen läge, als dass sie sich zu uncanonischen, von der Kirche verdammten Neuerungen verstehen könnten, zu gehorchen und baten um ihre Entlassung. Ludwig zog den Erzbischof von Paris, de Harlay, zu Rate, und dieser entschied, dass das Concil nicht die Orchestermusik in der Kirche überhaupt habe verbieten wollen, sondern nur jene Art profaner Musik, welche, ungeeignet, die den heiligen Orten entsprechende Stimmung zu erzeugen, zur Weichlichkeit und Lascivität verleite. Ungeachtet dieses Bescheids beharrte zunächst Dumont auf seiner, 1683 seine Pensionirung zur Folge habenden Widersetzlichkeit. Robert zeigte sich etwas entgegenkommender, indem er seinen Motetten kurze Instrumentalritornelle beifügte und die Violinen mit den Singstimmen gehen liess. Indess genügte das dem Könige durchaus nicht, und da es bei dem alten Herrn auch mit dem Umschreiben seiner Stücke nicht rasch genug voranging, schlug sich Lulli ins Mittel und instrumentirte die Psalmen; „Quarum fremuerunt gentes“ und „Exaudiat te Domine“ und, da sie günstigen Erfolg hatten, auch noch andere.*) Anfangs März

*) P. Robert, Abbé de S. Pierre de Melun, wurde zu Louvres bei Paris 1611 geboren und starb, nachdem er, wie sein College, 1683 oder 1684 seinen Abschied erhalten hatte, 1686 zu Melun. In der Maîtrise der Cathedrale zu Noyon gebildet, wurde er nach vollendeten Seminarstudien 1637 Priester, und auf seine Bewerbung hin sous-chantre unter maître Pechon an der Kirche S. Germain de l'Auxerrois in Paris und bald darauf, auf de Harlay's Empfehlung, königlicher Musikmeister. Er hatte sich für seine Compositionen den Stil des Hautcousteaux, maître an der Sc. Chapelle in Paris, zum Vorbild genommen, von dem er auch nicht wich, als bereits der Lullis Geltung gewonnen hatte. Dieser pflegte von Dumont, von dem eine von Perne vierstimmig bearbeitete plain-chant-Messe sich unterm Namen „la Dumont“ bis auf die neuere Zeit erhalten hat, zu sagen: „Ich liebe ihn, es ist Natürlichkeit in seiner Musik.“ Eine andere Messe dieser Art, von der noch zeitweilig Gebrauch gemacht wird, „la Baptiste“ ist von Lulli componirt.

1660, bei Gelegenheit der Verkündigung des päpstlichen Dispenses für die Heirat Ludwigs mit seiner Cousine Maria Theresia von Spanien, wurde ein „Te Deum" gesungen, bei dem die ganze Hofmusik mitwirkte.*) Im selben Jahre las père A. de Bénévent im Carmelitenkloster seine erste Messe. Mad. de Montespan und Mons. de Chantemelle waren die Paten des Primicianten. Der Gesang wurde durch die 24 Violinen des Königs unterstützt.**)

Lulli, nachdem er durch Talente und Intriguen alle Rivalen besiegt hatte, Oberintendant der königlichen Kammermusik, studirte, um ihn befriedigen zu können, unablässig den Geschmack seines Fürsten. Ihn fochten die Scrupel der Herren Dumont und Robert nicht an. Er schrieb ein „Te Deum" für grossen Chor und Orchester und wusste Gelegenheit zu finden, es mit Glanz aufzuführen. Als nämlich König Ludwig und seine Gemalin ihm die hohe Ehre erwiesen, seinen ersten Sohn aus der Taufe zu heben, und der Cardinal de Bouillon die Ceremonie in der Capelle zu Fontainebleau beendet hatte, bezeugte der Meister den anwesenden Herrschaften seinen lebhaften Dank dadurch, dass er ihnen sein neues Werk zu hören gab, und er überraschte dadurch dieselben sehr angenehm. Der König besonders war davon so befriedigt, dass er fortan kein anderes „Te Deum" mehr hören wollte, und die Gelegenheit, es zu singen, bot sich in dieser Zeit ziemlich oft.

Die wol gelungenen Versuche Lullis verstärkten des Königs Wunsch, die Instrumentalmusik in seiner Capelle zu regelmässiger Mitwirkung heranzuziehen. Auf Lullis Vorschlag wurde der Dienst in Quartale geteilt, damit die Beteiligung mehrerer Tonsetzer der Musik grössere Mannigfaltigkeit geben könne. Zwanzig Bewerber machten sich, als diese Stelle ausgeschrieben wurde, vorstellig. Ludwig wählte

---

*) Ce concert de saintes paroles
Mêlé de luths et de violes.

**) Illec se fit grande musique,
Outre le concert harmonique,
Des vingt-quatre violons
Jouant comme des Apollons,
Plusieurs trompettes mesmement
Y risonnans a tout moment.

acht aus ihnen, liess sie, jeden gesondert, sechs Tage in ein Haus einschliessen und auf seine Kosten bewirten und gab als Preisaufgabe die Worte des von allen zu componirenden Psalms: „Beatus quorum". Der Eifer, der jeden der Gefangenen beseelte, gab ihren Tonsätzen gleiches Verdienst. Der Abbé Robert hatte den Componisten André Goupillet, maître au der Kirche zu Meaux, dem König zu gnädiger Berücksichtigung empfohlen; der Erzbischof von Rheims ebenso Minoret; Lulli seinen Schüler Pascal Colasse. Alle Protectoren erhoben das Verdienst ihrer Schützlinge und wollten eben noch einen vierten namhaft machen, als Ludwig sagte: „Meine Herren, ich werde diejenigen acceptiren, die Sie mir vorschlugen; es ist aber billig, dass Sie mir auch eine Wahl nach meinem Geschmacke gestatten, und ich bestimme Michel Richard Lalande für das erste Quartal. Jeder dieser neuangestellten sous-maîtres erhielt 300 liv. für die von ihm zu liefernden Compositionen. Abbé Robert, als er den Dienst verliess, behielt die Hälfte seines Gehaltes als Ergänzung seiner Pension. Die andere Hälfte wurde Colasse und Lalande zugewiesen. Als 1678 der seitherige Organist der königlichen Capelle, l'Abbé de la Barre, starb, wurden an seiner Stelle vier Hoforganisten ernannt, die ebenfalls dreimonatlichen Dienst hätten: Jac. Thomelin (auf den 1693 sein Schüler Fr. Couperin folgte), Abbé Guill. Gabriel Nivers, Musikmeister der Königin, J. Buterne und N. A. le Bégue aus Laon, seither an der Kirche S. Méry (1630—1702).

Um der Capelle, deren Mitglieder bisher vorwiegend Geistliche waren, neue Kräfte zuzuführen, erhielt der Vorsteher derselben, der Erzbischof von Rheims, den Befehl, jeden talentvollen und geschickten Musiker, der sich melden würde, aufzunehmen; ja man sandte sogar einen Sachverständigen nach Italien, um dortige vorzügliche Künstler für den königlichen Dienst zu werben. Bald ward die Mitgliederzahl auf achtzig gebracht. Noch eine andere höchst wichtige Neuerung verdankt man der königlichen Fürsorge für seine Capelle: die Zulassung der seither vom Kirchengesange ausgeschlossenen Frauen. Allerdings sträubte sich der Clerus auch dagegen aufs entschiedenste, und es gelang sogar seinem unausgesetzten Einspruch, in späteren Jahren die betreffende königliche Verordnung für einige Zeit wieder rück-

gängig zu machen; aber die Resultate dieser Mitwirkung waren doch so überaus günstige, dass man nicht umhin konnte, zur früheren Einrichtung zurückzukommen. Zunächst sang Mad. Anne Lalande, eine Sängerin ersten Ranges, seit 1684 mit dem königlichen Capellmeister verheiratet und später mit ihr ihre beiden sehr begabten Töchter. Die von Lalande ihren Stimmen angepassten Solis bildeten stets das Entzücken der Kirchenbesucher.*) Zur selben Zeit mit ihnen war die als Sängerin und Clavierspielerin gleich ausgezeichnete Louise Couperin (1676—1728) angestellt. Nachfolgerin der Me. Lalande war Dem. Hort. des Jardins.

Einer der zur Concurrenz der Psalmencomposition zugelassenen acht Musiker war der Musikmeister an Notre-Dame in Rouen, Lesueur. Ein Mann von glücklichem und fruchtbarem Talente und wissenschaftlicher Bildung, verdiente er in die königliche Capelle aufgenommen zu werden. Aber da er ohne mächtige Beschützer war, suchte er sich dadurch einzuführen, dass er gelegentlich einer Messe, der der König beiwohnte, eine Motette seiner Composition: „Cadent a latere tuo“ aufführen liess. Entsprechend dem auf Tonmalereien und Wortspielereien gerichteten Zeitgeschmack, liess er bei dem ersten Worte, um den Fall eines von der Höhe herabrollenden Menschen zu versinnlichen, in allen Stimmen abwärtsgehende Läufe hören. Ludwig XIV. folgte dem Werke mit grosser Aufmerksamkeit. Plötzlich sagte ein vom Effect des Satzes frappirter Witzling in seiner Nähe: „Hier liegt einer, der nicht mehr aufstehen wird.“ Der König lachte und ohne zu wissen, warum er dies gethan, ahmte ihn der ganze Hof pflichtschuldigst nach. Indess erinnerte er sich alsbald wieder des Ortes, an dem er sich befand, und unterdrückte rasch diesen Ausbruch seiner Heiterkeit. Die Motette wurde während lautloser Stille fortgesetzt. Beim Verse: „Et flagellum con

*) Die Form der Lalandeschen Motetten wurde für die Kirchencomponisten dieser Zeit massgebend. Lalande gab dem Chore wie den Solostimmen besondere, in sich abgeschlossene Sätze. Letztere, nicht mehr inmitten der Chorstimmen stehend und daher in ihren Äusserungen auch nicht mehr beschränkt und eingeengt, konnten sich nun in selbständigen Arien, Duetten und Terzetten ergehen und für ihre Kunst- und Virtuosenleistungen weiteste Entfaltung gewinnen. Die Kirchenmusik wurde so zur Concertmusik. Erst Le Sueur kehrte wieder zur früheren, den Sologesang mehr beschränkenden Form zurück.

appropinquabit" hatte der gute Lesueur wieder das Wort „flagellum" benützt, um in langen, scharfen und pfeifenden Tönen, das Peitschen und Geiseln zu malen. „O", sagte ein anderer Schranze, „seit diese Leute sich geiseln, müssen sie blutüberströmt sein." Der König, der sich vergebens zu bezwingen suchte, musste zuletzt nur um so mehr lachen. Die Motette wurde unterm Gelächter der ganzen Versammlung beendet. Man gab dem Componisten die Spottnamen „caaaadent" und „de flagellum." Als bei der Aufführung der Concurrenzarbeiten Lesueurs Psalm an die Reihe kam, rief jemand laut: „Der ist von caaaadent!" und sofort bemächtigte sich unbezwingbare Heiterkeit aller Anwesenden. Niemand hatte mehr ein Ohr für die Schönheiten des Werkes, und der arme maître musste unverrichteter Dinge nach Rouen zurückkehren. Ein indiscreter Scherz hatte ihn, der so würdig war, neben Lalande, Colasse und Minoret zu wirken, ruinirt, aber auch von seiner verkehrten Manier überzeugt und ihm fortan tiefen Widerwillen vor allen pittoresken Tonmalereien eingeflösst. Er befliss sich, zum grossen Leidwesen der gerade für die Schwächen seiner Werke inclinirenden Bewohner Rouens, von jetzt ab des strengsten Stils und der grössten Zurückhaltung in seinen Tonsätzen.

An seiner Stelle ward, auf Bossuets und der Dauphine Empfehlung, aber sehr gegen die Meinung der Musiker, Goupillet zum Capellmeister ernannt. Er hatte sich beworben, mehr aus Eitelkeit, als in der Hoffnung, dieses Amt zu erhalten, und fand sich nun sehr in Verlegenheit, sich neben seinen ihn in jeder Weise überragenden Collegen zu behaupten. In seiner Not suchte er Hilfe bei einem jungen, talentvollen, jetzt noch armen und unbekannten, später durch seine tüchtigen Arbeiten und seine abenteuerlichen Schicksale berühmt gewordenen Musiker, dem königlichen Musikpagen Desmarets (1662—1741), der sich ebenfalls um eine der Capellmeisterstellen bemüht hatte, aber seiner grossen Jugend wegen zurückgewiesen und mit einer kleinen Pension abgefertigt worden war. Beide einigten sich über das Honorar für eine Motette, und Goupillet glänzte durch zwölf Jahre in seiner Stellung, alle Gegner durch vorzügliche Werke verstummen machend. Aber endlich enthüllte Desmarets, sei es aus Not oder Bosheit, das so lange bewahrte Geheimnis, indem er sich

beklagte, dass ihn jener nicht mehr bezahlen wolle. Die Sache wurde ruchbar und gelangte selbst zu den Ohren des Königs, welcher Goupillet, der, um nicht gejagt zu werden, seine Entlassung erbeten hatte, auch das Geständnis seiner Schuld entlockte. Obwol nicht mehr königlicher Capellmeister, gab er ihm ferner doch Gunstbeweise, indem er ihm eine Pension zuwies und ein Canonicat verlieh. Desmarets aber durfte nach diesem Scandal nicht wieder bei Hofe erscheinen. Andere bemerkenswerte Kirchencomponisten dieser Zeit waren André Campra aus Aix (1660—1722, in der Folge auch als Operncomponist hervorragend) und N. Bernier aus Nantes (1664 bis 1734), beide später königliche Capellmeister; Seb. de Brossard, grand-chapelain und maître de musique in Meaux (1660—1730), J. Fr. Lalouette, Schüler der Maîtrise S. Eustache in Paris und Guy-Leclercs und Lullis, maître an der Kirche Notre-Dame in Versailles (1651—1728), J. B. Morin aus Orleans, dienender Bruder im Ritterorden S. Lazare, Musikmeister der extravaganten Äbtissin von Chelles, der dritten Tochter Philipps von Orleans, und erzb. Pensionär in Rouen (1677—1745) u. a.

Die Jesuiten, die sich mit bekannter Zähigkeit und Unverfrorenheit, trotz wiederholter Ausweisungen aus Frankreich, dort immer wieder einzunisten wussten, liessen in ihrem Professhause zu Paris zur grössern Ehre Gottes auch Opern aufführen. Für ihr Theater arbeitete der berühmte Marc. Ant. Charpentier, den Laborde „le plus savant musicien de son temps“ nennt (1634—1702). Wenn die Sänger der Académie royale de musique nach diesen Jesuitenspielen ihre Costume abgelegt hatten, wirkten sie auf dem Kirchenchore in den Vespern mit. „Die Jesuitenkirche,“ sagt Fréneuse de la Vieuville, „ist so gut die Kirche der Oper, dass diejenigen, welche diese nicht besuchen, sich trösten, wenn sie zur Vesper in jene kommen, wo ihrer noch höhere Genüsse warten. Ein neu engagirter Sänger würde sich nur zur Hälfte in Rang und Amt finden, wenn er bei den Grands-Jésuites nicht eingeführt und zur Mitwirkung zugelassen wäre. Die Opernsängerinnen singen in der Charwoche hier und in anderen Kirchen ebenfalls mit. Man kommt, sie zu hören, und zahlt dann gerne für einen Kirchenstuhl denselben Preis, den man sonst für ein Opernbillet entrichtet. Man kann am Händeklatschen stets

erkennen (ich war davon Zeuge bei der Trauermesse in der Kirche l'Assomption, als die Moreau und Chéret sangen) ob Urgante, Armide oder Arcabonne ein Solo vortragen. Diese Schauspiele ersetzen die durch vierzehn Tage vor Ostern geschlossenen Bühnen. Da ist doch der Eindruck ein ganz anderer, wenn man dem Gesange der nur für den Kirchendienst angestellten Frauen in der königlichen Capelle lauscht; man ist dann zugleich Zeuge ihrer Bescheidenheit und sieht sie nicht ihren Freunden unter den Zuhörern beständig winken und zulächeln."

Die Capelle kostete Ludwig XIV. jährlich über 100000 Thlr. Er suchte die Mitglieder derselben durch entsprechende Gehalte an seinen Dienst zu fesseln und ward nicht müde, ihnen Beweise seiner Huld zu geben oder ihre Fehler zu entschuldigen. Der Sänger J. Gaye hatte sich erlaubt, über Monsieur, den Capellvorstand, schlechte Witze zu machen. Wissend, dass dieselben dem Prälaten hinterbracht worden waren und sich nun verloren glaubend, eilte er zum König und bat reuig um Verzeihung. Einige Tage später, als er in der Messe einen Tenorsolo sang, äusserte der Erzbischof laut zu seiner Majestät: „Es ist schade, der arme Gaye verliert seine Stimme!" „Sie irren," entgegnete dieser, „er singt gut, aber er spricht schlecht."

Der König folgte stets mit grossem Interesse den vor ihm zu Gehör gebrachten Tonstücken und bemerkte Fehler und Nachlässigkeiten sofort. Eine seiner Lieblingsmotetten fand er einst von geringerer Wirkung als sonst; er liess nach dem Gottesdienste Lalande vor sich bescheiden, und dieser gestand ihm, dass mehrere Musiker gefehlt hätten. Ludwig dictirte jedem Nichtgekommenen 9 liv. Strafe. Das machte die Herren für die Folge um vieles pünktlicher.

Unter den königlichen Kammersängern, deren Stimmen und Talente von zeitgenössischen Schriftstellern um die Wette gepriesen werden, zeichneten sich aus: A. Boutelou, Contr' Altist, Borel de Miracle, Dubrail und Cl. Muraire, Tenöre. Ersterer gewann in England, das er häufig besuchte, enorme Summen, aber er wurde trotzdem von seinen Schuldnern oft hart bedrängt, und der König musste seinem Lieblinge wiederholt zu Hilfe kommen und durch seine Freigebigkeit die schlechten Launen der Wucherer, die ihn hinter Schloss und

Riegel hielten, sänftigen. Muraire wurde wegen mutwilliger Streiche nach Avignon verbannt, wo er übrigens ein ehrenvolles Andenken hinterliess. Namentlich bewunderte man seine brillante Ausführung des „Amen“, in dem „Dixit Dominus“ von Lalande, mit dem berühmten re sol ut, dem Paradepferd aller Tenöre damaliger Zeit. Man musste sich dieser gefährlichen Probe unterzogen haben, wollte man sich als Tenorist einen Ruf sichern. Dubrail, der das hohe D mit Bruststimme zu fassen vermochte, errang in Avignon den gleichen Sieg. Der Regent bevorzugte ihn und gab ihm oft Freundschaftsbeweise. Ein Brustleiden nötigte ihn, im milden Clima der Provence Hilfe zu suchen. Glücklich wieder genesen, schickte er sich an, nach Paris zurückzukehren, als die Kunde vom Tode seines Protectors eintraf. Er verbrachte den Rest seines Lebens in der Hauptstadt der Grafschaft Venaissin und trug viel zum Glanze der dortigen Metropolitancapelle bei. Neben den als Solostimmen in der königlichen Capelle beschäftigten Damen waren immer auch einige Castraten angestellt.

Wie oftmals in fürstlichen Capellen, begegnet man auch in der der französischen Könige Familien, die von Generation zu Generation den gleichen Beruf verfolgten und so zu sagen den Stamm einer grössern Künstlergenossenschaft bildeten. Die Familie Danican Philidor und Couperin z. B., schon unter Ludwig XIII. in königlichen Diensten, vermochten ihren Stammbaum durch zwei Jahrhunderte zu führen. Andere bedeutende, zum Glanze der königlichen Capelle wesentlich beitragende Künstler waren: Jac. Chambion de Chambonnière, erster Kammerclavierspieler (1600—1670), J. H. d'Anglebert, erst Organist des Herzogs von Orleans, dann „joueur d'epinette de la chambre de S. Maj.“ (1628—1691), Fr. Couperin „le grand,“ seit 1701 Kammermusiker und Hofclavierspieler (1668—1733), N. Clairembault, Organist in S. Cyr und Surintendant der Musik der Mad. de Maintenon. Die Lauten- und Violaspieler Leonard Itier (durch 67 Jahre in der Capelle und hier und als Lehrer der königlichen Musikpagen mit 1780 liv. 5 s. angestellt) und sein Sohn, und seit 20. Januar 1689 auch sein Nachfolger, Gaston Itier; Denis Gautier l'ancien aus Lyon (geboren 1640, 1660—1680 in der Capelle), Denis Gautier le jeune (seit 1669 der Kammermusik angehörig) und Jac. Gautier (1678 rühmend erwähnt); Lagneau und

J. B. Marchand, Spieler der kleinen Laute. Letzterer und sein Sohn Joseph und sein Bruder Noël waren zugleich Violinisten in der königlichen Capelle, der als Violinspieler auch der Organist bei S. Gervais, L. Couperin (1630—1665), und A. Forqueroy (seit 31. Dezember 1689) zuzählten. Der berühmte Hotmann,*) sein Schüler Sainte-Colombe und Marin Marais (1636—1728) waren Künstler auf der Gambe; N. Hotteterre (starb 1695), Fagottist; L. Hotteterre, gen. „le Romain," sein Bruder, Flötist; Bernh. Jourdan, sieur de la Salle, und Rob. de Visée, ein Schüler von Francisque Corbet, waren Guitarrenlehrer des Königs; Fleurant Indret (seit 29. April 1651) und sieur Pinel (seit 1657, mit 2000 liv. Gehalt) unterrichteten ihn auf der Laute; Et. Richard (seit 1657) im Clavierspiele; J. B. Matho (1660—1746), Tenorist und Operncomponist, war Gesanglehrer der königlichen Kinder. Mich. Lambert aus Vivonne bei Poitiers (1610—1696), Virtuose auf Laute und Theorbe, angesehener Gesanglehrer und tüchtiger Vocalcomponist, war schon durch Richelieu zum Dirigenten der 24 Violons du roi ernannt worden. Nach Lullis Tode wurden Lalande, „compositeur en titre," und Lullis ältester Sohn Louis, Oberintendanten der königlichen Kammermusik.

Eine besondere Abteilung der königlichen Musik bildete die sogenannte grosse Marstallbande. Sie bestand aus 25 Instrumentisten, von denen jeder zweier Instrumente mächtig sein musste, z. B. Oboe und Geige, Horn und Geige, Posaune und Geige, Oboe und Musette oder Sackpfeife u. s. w. Es war die Musik, die bei den Jagden und Aufzügen und überhaupt bei allen Gelegenheiten, wo im Freien musicirt werden musste, zu spielen hatte. Man zählte unter dieser Bande 4 Musettenspieler aus Poitou (darunter der berühmte Philibert Descouteaux), Flötisten, Pfeifer (Oboen), Trommler, 12 Kammertrompeter (dabei ein Tibicent [wahrscheinlich Spieler der Tibia gingrina, der Schalmei] namens J. Rode), und 4 Trompeter und einen Pauker (M. Danican Philidor) für die Ver-

*) „5. April 1662 ging der Monarch und sein Hof in das Kloster der Feuillants, um die Messe zu hören. Die unvergleichliche königliche Capelle entzückte alle Anwesende mit dem Gesange der Psalmen, von sieur Lambert, der die Sänger mit seiner Theorbe begleitete, dirigirt. Der seltene Hotmann, der die Gambe in ihrem Glanze zeigt, spielte vor diesen herrlichen Gesängen."

gnügungen. Seit 1679 figurirte auch das Krummhorn und die Tromba marina unter den Instrumenten dieses Orchesters. Jedes Mitglied erhielt einen jährlichen Gehalt von 180 liv., Pfeifer und Trommler jedoch nur 120 liv.

Nach Lullis Hingang war die bedeutendste und einflussreichste Persönlichkeit auf musikalischem Gebiete dessen Nachfolger Lalande. Er verdient in seinem Leben und Wirken nähere Betrachtung. Mich. Rich. de Lalande, Oberintendant der Musik des Königs und Ritter des Ordens vom heiligen Michael, wurde als das 15. Kind eines armen Schneiders, 15. December 1657, in Paris geboren. Die Schwierigkeiten, welche die Erziehung einer so zahlreichen Familie bot, veranlassten die Eltern, den Knaben, der eine schöne Stimme hatte, in die Maîtrise von S. Germain l'Auxerrois zu bringen. Der Vorsteher derselben, Chaperon, gewann seinen überraschende Fortschritte machenden Schüler bald so lieb, dass er ihn mit der Ausführung der glänzendsten Solis betraute, die zu hören alle Gesangsfreunde sich beeilten. Er liebte die Studien leidenschaftlich und schon in seiner Kindheit gab er Proben ausdauerndsten Fleisses. Bald konnte er alle Instrumente spielen. Sein Eifer, sich zu vervollkommnen, war so gross, dass er seine kleinen Einnahmen nur zur Erwerbung von Bildungsmitteln verwandte. 15 Jahre alt verlor er, zum grossen Leidwesen seines Lehrers, der auf einen so ausgezeichneten Scholaren stolz war, seine Stimme. Nach seinem Austritt aus der Schule wurde Lalande grossmütig von einem seiner Schwäger aufgenommen, der, um ihn bekannt zu machen, allwöchentlich zwei Concerte veranstaltete, in denen sich der junge Künstler ebenso als Componist, wie als Virtuose hervorthun konnte. Damals war die Geige sein Lieblingsinstrument. Um in das Orchester der Académie royale aufgenommen zu werden, stellte er sich Lulli vor. Aber dieser erste Schritt misslang. Er fühlte sich dadurch so gekränkt, dass er seine Violine zerbrach und ihr für immer entsagte. Seine früheren Studien hatten ihm andere Wege vorbereitet; er verlegte sich nun auf Orgel- und Clavierspiel und machte darin solche Progressen, dass man ihm in kurzer Zeit vier Organistendienste anvertraute (S. Germain, S. Jean, des Grands-Jésuites und Petit S. Antoine). Pater Fleuriot beauftragte ihn zugleich, die Musik zu mehreren für das Jesuitentheater in Aussicht genommenen Tragödien zu

setzen. Es gelang ihm dies zur grossen Zufriedenheit des Bestellers. Nun wurde eine königliche Organistenstelle vacant und Lalande wagte, sich um sie zu bewerben. S. Majestät wohnte seinem Probespiel in S. Germain bei, und Lulli sagte, ohne des Spielenden Namen zu kennen, der Preis gebühre ihm, wenn er dem Geschicktesten zuerkannt werden solle. Aber man fand den Concurrenten noch zu jung; die älteren Organisten erhoben Anspruch auf Beförderung und der König hielt es für angemessen, Lalande auf eine spätere Gelegenheit zu vertrösten.

Der Marschall von Noailles wählte ihn nun zum Lehrer seiner Töchter und auf dessen Empfehlung vertraute ihm der König auch die musikalische Erziehung der beiden jungen Prinzessinnen an (später Mad. d'Orleans und Mad. la Duchesse). Lalandes Pflichteifer war so gross, dass er drei Jahre hindurch während des Tages das Schloss von Versailles nicht verliess; die Nächte verbrachte er in Clagny, wo ihm der König eine Wohnung hatte anweisen lassen. Er war es auch, der ihn veranlasste, französische Texte zu componiren, und um die Begeisterung des jungen Mannes anzuregen und seine Arbeiten zu hören und zu prüfen, besuchte er ihn oftmals des Tages und liess ihn an denselben so lange ändern, bis sie seinen Wünschen entsprachen. Der Vorteil, unter den Augen Ludwigs XIV. zu schreiben, entflammte das Genie Lalandes und feuerte ihn, der sich seinen Studien bisher schon mit so grossem Eifer hingegeben hatte, zu noch erhöhter Anstrengung an.

Der König überhäufte ihn denn auch mit Gunstbezeugungen, ernannte ihn zum Dirigenten und zum Componisten seiner Kammermusik, gewährte ihm noch weitere Pensionen und vereinigte endlich in ihm die vier Stellen der sous-maîtres der Capelle. 1684 verheiratete er ihn mit Anna Rebel, seiner vorzüglichen Capellsängerin, Tochter von J. Ferry Rebel. S. Maj. bestritt selbst die Trauungskosten. 1704 liess Lalande seine beiden von ihm sorgfältig erzogenen und im Gesange ausgebildeten Töchter vor S. Maj. singen, der über ihre Leistungen so erfreut war, dass er den Wunsch aussprach, sie recht oft in der Messe zu hören; er gab jeder 1000 liv. Gehalt. Gleich tüchtig im Vortrage italienischer wie französischer Musik, verdankt man der Anregung, die sie ihrem

Vater gaben, die köstlichen Solis, die er für sie schrieb. Der berechtigte Stolz desselben auf seine Kinder sollte leider nicht von langer Dauer sein. Die Blattern rafften beide binnen 12 Tagen hin (1711) und zwar zur selben Zeit, da der Tod des Dauphins Frankreich in tiefste Trauer versetzt hatte. Einige Tage später erschien Lalande wieder am Hofe, wagte aber nicht dem Könige zu nahen, in der Befürchtung, seinen Schmerz erneuern zu können. Ludwig, der ihn bemerkte, hatte die Güte, ihn zu rufen und zu sagen: „Sie haben zwei Töchter von grossem Talent, ich habe Monseigneur verloren!“ Und zum Himmel aufblickend, fügte er hinzu: „Lalande, man muss sich in sein Geschick ergeben!“ Diese königliche Teilname war dem Meister ein grosser Trost, und um seinen Dank zu bethätigen, widmete er seinem Wolthäter 60 Motetten, die alle den Stempel des Genies tragen.

1722 verlor Lalande auch seine Gattin. Niedergebeugt durch diesen Verlust, erbat er die Gnade, nach 42 Dienstjahren, drei Quartale als Capellmeister freiwillig und ohne Vorbehalt zurückgeben zu dürfen, und schlug zu seinem Ersatz Campra, Bernier und Gervais vor. Man beglückwünschte diese Wahl und seine Uneigennützigkeit. Der König beschenkte ihn mit 3000 liv. Der grosse Künstler starb, 18. Juni 1726, 67 Jahre alt. Alle Gunst, die ihm während seines Lebens wurde, diente nur dazu, ihn arbeitsamer zu machen. Ludwig bemerkte eines Tages die Veränderungen, welche Lalande, dem seine Compositionen nie genügten und der deshalb beständig an ihnen feilte, an einigen seiner Motetten vorgenommen hatte; er hinderte ihn, sie fortzusetzen, sei es, um die Fortschritte des Autors überhaupt bemerklich zu machen, sei es, um die Einfachheit eines ersten Entwurfs zu bewahren, oder aus Sorge, dass ihn diese Beschäftigung abhalten könne, neue Werke zu schaffen.

Mit Vorliebe vertiefte sich Lalande in die Lectüre der Psalmen, beschäftigte er sich damit, sie in Musik zu setzen. Für das Theater hatte er nur die Gesänge zu „Mélicerte“ von Molière und zu einem Ballet „les Elements“ von Roy geschrieben, welch' letzteres allerdings ausserordentlichen Erfolg hatte. Jeder Act war ein Stück für sich; der des Feuers, dessen Handlung die Liebe einer Vestalin zum Gegen-

stande hat, überlebte lange das ganze Ballet. Unter seinen Motetten sind das „Dixit Dominus“, das „Exurgat Deus“, das „Te Deum“ als besonders wertvoll hervorzuheben.

Berühmt war zu dieser Zeit die sogenannte grosse Bande des Königs; sie darf nicht mit der Kammermusik verwechselt werden, obwol einzelne Mitglieder derselben zeitweilig auch jener angehörten. Die Kammermusik, deren Mitglieder tischberechtigte königliche Beamte waren, bestand 1657 aus fünf Personen: L. de Molier, gen. Molière (1642 in Diensten der Gräfin von Soissons, gest. 1688) und Ch. H. de la Barre, Lautenisten; Jac. Chambion, Spinett; Math. Lallemand, Flöte, und Gabr. Caignet l'ainé, Viola. — Die grosse Bande bestand aus 24, eigentlich 25 Geigern;*) sie spielte bei den Diners des Königs, wenn er von seinen Ausflügen nach Fontainebleau und Compiègne oder aus seinen Feldzügen nach Paris zurückkehrte, ferner am 1. Januar und am Geburtstag S. Maj. (1. Mai) und bei den Hofbällen und Concerten.

Jeder dieser Musiker erhielt, wie die Kammersänger, chantres (die Bezeichnung chanteur war noch nicht gebräuchlich), 912 liv. 12 s. jährlichen Gehalt; ausserdem Brot, Wein und ansehnliche Fleischportionen an den sechs hohen Festen, was sie also ebenfalls zu Tischgenossen des Palastes machte. Ausserdem bekamen sie am 1. Januar und 1. Mai extra 50 liv. und für sonstige ausserordentliche Dienste 40 liv.; am Ludwigs- und Martinstage zudem noch Brot und Wein. Fleisch war an diesen Tagen, da sie auf einen Freitag fallen konnten, weggelassen, und die Spielleute hielten die Fasttage streng, vorausgesetzt, dass man ihnen die stets gewissenhaft benützte Gelegenheit nicht entzog, sich ein Gratisräuschchen antrinken zu können. Wenn sie vor dem König spielten, gab der Oberintendant den Tact, was sie übrigens, wenn sie Gavotten, Giguen und Passepieds und die Branlen der Königin und der Herzogin spielten, nicht hinderte, auseinander zu kommen und die Ohren des höchsten Adels zu schinden. Diese grosse Bande war mit der Zeit in ihren Leistungen unglaublich herunter gekommen, eine Folge des

*) Siehe Beilage B. — Die Stelle des 25. Geigers, die eigens 1655 für den zum König der Spielleute ernannten Guill. Dumanoir geschaffen worden war, wurde wieder eingezogen, als durch königlichen Erlass vom 22. Mai 1697 das Amt des Spielmannskönigs aufgehoben wurde.

Protectionswesens und der Stellenkäuflichkeit. Die wenigsten dieser Musiker vermochten die einfachste Stimme vom Blatt zu spielen, ihr Instrument richtig zu behandeln und rein zu greifen.

Mochten nun auch die Leistungen dieser Bande immer untergeordneter Art gewesen sein und einen Vergleich selbst mit einem mittelmässigen Orchester unserer Zeit nicht im entferntesten ausgehalten haben, nicht immer standen sie so tief, wie zur Zeit, da Ludwig XIV., der sich sofort ihre Reorganisirung angelegen sein liess, die Regierung Frankreichs antrat. Einstmals repräsentirte sie das Auserlesenste, was die instrumentale Musik hervorbringen konnte, und erfreute sich eines wolverdienten grossen Rufes. Sie galt als das vollkommenste Institut ihrer Art in Europa. „Wer die 24 Geiger des Königs gehört hat, sagt P. Mersenne, gesteht, dass er nie Entzückenderes und Mächtigeres hörte." Der König gab ihnen manchmal die Erlaubnis, sich an den von den Grossen seines Reiches veranstalteten Festen zu beteiligen. So gab einst der Abbé de Bouillon dem Prinzen de Conti, dem Fürsten de Marcillac und andern ein glänzendes Souper, wobei die 24 Geiger spielten. Gelegentlich eines Gelages, das einige Hofleute im Mai 1653 auf der Seine bei Conflans veranstaltet hatten, begleiteten sie in langen und breiten Schiffen die 24 Geiger, die statt zwanzig von ihnen verlangten, tausend schöne Weisen hören liessen. Am 11. September 1660 gab Mazarin dem Hofe ein prächtiges Diner: „Dies Fest war sehr schön, die Freude eine allgemeine. Die himmlischen Töne und Triller von 15—20 römischen Sängern gaben eine Melodie, die lauten Beifall fand, und die 24 Geiger entzückten, während man Melonen speiste und Pasteten, Torten und Biscuit, nebst Platten voll süsser Früchte, in Pyramidenform aufgehäuft, vertilgte, alle Anwesenden mit den schönen Stücken die sie vortrugen."

Die Stellen, deren Inhaber tischberechtigte Hofbeamte waren (auch die Capell- und Kammermusiker zählten, wie wir gesehen, zu denselben), gehörten zu den gesuchtesten, denn neben manch andern Vorteilen war vollständige Abgabenfreiheit mit denselben verbunden, was damals von grösstem Werte war.

Schon im Jahre 1288 waren die königlichen Hausbeamten

von allen Steuern und Abgaben befreit. Seitdem wurden ihnen diese Privilegien von allen Königen bestätigt. Sie und ihre Witwen waren demnach befreit „von allgemeinen in Städten gemachten Anlehen jeder Art; Zahlung der Abgaben für Lieferung von Lebensmitteln und Munition, sowie der Kriegsführung; von jeder Personen- und Verbrauchssteuer; von den 12 Hellern für das livre; vom Vierten, Achten und Zehnten; von der Weinsteuer; vom Thor-, Mauer-, Hafen-, Brücken- und Strassenwachzoll;. von der Beisteuer zu Grenzwegen und Engpässen; von der Einquartirung von Kriegsleuten zu Fuss und zu Pferd, Wagen, Artilleriepferden, Heerbann u. s. w.*)" Beglückwünschen wir die k. Geiger, dass sie vermöge ihres Ranges einem grossen Jammer dieser Zeit entgehen konnten. Aber man machte so grossen Vorteilen gegenüber auch Forderungen an sie geltend. Der Inhaber einer solchen Beamtenstelle musste nicht nur sein Metier gut verstehen, sondern auch alle Garantien für persönliche Ehrenhaftigkeit bieten. Diejenigen, welche mit der geheiligten

---

*) Solche Vorteile waren zu einer Zeit, in der der Steuerpflichtige von Lasten aller Art geradezu erdrückt wurde, keineswegs zu unterschätzen. „Je weniger ich habe, sagt 1638 der normännische Volksdichter David Ferrand aus Rouen, desto mehr fordert man von mir." Und in seiner Klage eines guten Landmanns, welcher in seinen alten Tagen jammert, dass ihm seine Güter geraubt werden, findet sich die rührende Stelle: „Kann der Mensch mit seiner Kunst so wie du, Gott, machen, was nicht ist? Ich hatte als Eigentum eine Meierei, die kaum zu meinem Unterhalt hinreichte und auch das nur durch meiner Hände Arbeit! Und doch, mit Gewalt nimmt man mir, Gesetze und Verfassungen mit Füssen tretend, selbst den Samen, den ich brauche, um mein Korn wieder zu bauen. Erkennst du, Gott, dass ich berechtigt bin zu sagen: je weniger ich habe, desto mehr fordert man von mir! Ein Steuersammler kommt zornig, nimmt meine Habe bis auf die Teller; für Steuer, Nachsteuer und sonstiges muss ich mit grossem Verdruss alles in meinen vier Wänden wegnehmen sehen. Ist dieser befriedigt und ich denke weniger mehr an ihn, tritt ein Häscher ein und die Pfändung beginnt für Mengen von Salz (das ich am wenigsten brauche) von neuem. Habe ich kein Geld, muss ich für meinen Körper fürchten. Aber diese Erpressungen wären noch nichts (die sie ausüben, künden sie selten an), wenn die Wut der Gendarmerie, alles masslos verwüstend, unsere Habe nicht plündern würde. Sie ist zu solcher Unverschämtheit gestiegen, dass man erröten muss, davon zu sprechen. Die Frauen fliehen ihre gemeinen Acte. Vor meinen Augen haben sie Wein und Fleisch geplündert, mein Geld genommen. Darum klage ich: Je weniger ich habe, desto mehr nimmt man mir." (Muse normandie. Rouen beimVerfasser, rue du Bec. 1655.)

Person S. Maj. irgend in Verbindung standen, sollten im Punkte der Ehre unbefleckt sein.*) Folgende Thatsache mag für diese Behauptung sprechen. Anfangs 1709 machte sich die Frau des Trompeters des grossen Marstalls, Sim. Lévesque, eines Diebstahls mit Hilfe falscher Schlüssel schuldig. In Folge davon wurde sie durch Urteil des Chatelet, 12. April 1709 (vom Parlament 18. Juni d. J. bestätigt) zum Ausgepeitschtwerden, zur Brandmarkung und Verbannung verurteilt. Ihr unglücklicher, an ihrem Vergehen ganz schuldloser Mann, in seiner Ehre sich verletzt sehend, sah sich gezwungen, den König um seine Entlassung und um Gnade für die Schuldige zu bitten. S. Maj. wollte nicht, dass ein guter Diener wegen eines Fehlers, der nicht der seinige war, bestraft würde; er verwandelte die ausgesprochene Strafe in Gefangenhaltung im Spital, und so, da nun die Ehrlosigkeit vermieden war, konnte Lévesque in seinem Amte verbleiben.

Die schändliche Musik, welche die einst so berühmte Bande der 24 Geiger zuletzt machte, empörte Lulli, der selbst ein vorzüglicher Violinspieler war, so sehr, dass er sich, sobald er Boden gewonnen hatte, beeilte, mit des Königs Zustimmung eine neue, die sogenannte kleine Bande zu bilden (1655). Sie stand unter seiner alleinigen Direction, alle ihre Mitglieder waren durch ihn gebildet, und fast nur Compositionen von ihm wurden durch dieselbe, die zuerst aus 16, später aus 21 Musikern bestand, ausgeführt. Ihre Leistungen verdunkelten bald die der 24 Violinen. Diesem gesammten Musikerpersonal waren noch ein Componist der Entrées der Ballete des Königs, der Tanzmeister Cl. Ballon und als Balletthürsteher, Abbé de Montgival attachirt. Wenn die Kammermusik auf königlichen Befehl vor den Prinzen von Geblüt (die Kinder von Frankreich ausgenommen) und fremden Fürsten musicirte, hatten deren Mitglieder das Recht, sich zu bedecken, sobald dies die Gäste gethan hatten. Selbstverständlich verzichteten die Herren Musiker nie auf diese

*) Als man dem König hinterbrachte, welch wüstes Leben insbesondere die Damen der Oper führten, liess er den Mitgliedern der königlichen Academie wissen, dass er anstössige Verhältnisse nicht dulden und lieber auf das Vergnügen Verzicht leisten wolle, sie zu hören, als ihre schändlichen Ausschweifungen nachzusehen.

Licenz. Als 1626 die Capelle in Nantes vor dem Herzog von Lothringen spielte, beeilten sich alle Künstler, nach dem Vorgange desselben, den Hut aufzusetzen, was den Herzog so genirte, dass ihm alles Vergnügen an der Musik dadurch verdorben ward. Der Fürst von Monaco kannte diesen Gebrauch. Als nun der König ihm zu Ehren 1642 in Perpignan ein Concert anordnete, riskirte er lieber einen Schnupfen, als dass er den Musikern die boshafte Satisfaction gab, sich in seiner Anwesenheit ihre breiträndrigen Filze auf das Haupt zu stülpen. Es war das eine empfindliche Enttäuschung für sie.

Jedes Mitglied der kleinen Bande hatte einen Gehalt von 600 liv. jährlich.*) Sie begleitete den König aufs Land, um beim Lever, bei offener Hoftafel, bei Hofbällen, Balleten und sonstigen Erholungen Dienst zu thun. Bei grossen Ceremonien, der Salbung, feierlichen Einzügen, königlichen Hochzeiten und Taufen und andern öffentlichen Festen vereinigte man sie, die grosse und die Marstallbande zu einem Chor.

Die Capelle hatte alltäglich während der Messe und Vesper zu singen. Dieser Dienst war sehr ermüdend. Die vier Capellmeister und 60 Sänger (12 für jede Stimme, da die Compositionen in der Regel fünfstimmig waren) wechselten alle Vierteljahre. Ihr Dienst war ihnen übrigens genau vorgeschrieben. Zu letzterem zählte auch die Verpflichtung, jeden Sonntag beim Diner des Königs, sofern es öffentlich stattfand, während der Mahlzeit zu singen und sich dabei so aufzustellen, dass sie von S. Maj. gut gehört werden konnten.

Eine besondere Schwierigkeit bei Zusammensetzung und Ergänzung dieses Chors war der in dem damaligen Frankreich herrschende grosse Sängermangel. Es gab nur mit den Kirchen verbundene Gesangschulen und die aus denselben hervorgegangenen Sänger wurden eifersüchtig auf den Chören, für die sie gebildet waren, festgehalten. Der junge, selbst-

*) Die Mitglieder der kleinen Bande hatten keine Tischberechtigung, wie die der grossen, und es galt als besondere Gunst, aus der erstern in die letztere aufgenommen zu werden. So lesen wir, dass der König, 4. November 1672, bei seiner Anwesenheit in S. Germain-en-Laye dem Prosp. Charlot, einem seiner kleinen Geiger, die Gnade erwies, ihn an des abgesetzten P. Housseuille Stelle zur Bande der 24 Violinen zu versetzen.

bewusste, um seine Person alle Kräfte des Landes concentrirende König wollte sich der Stimmen, über die man anderwärts verfügte, nicht beraubt wissen. So sehen wir denn seit 1655 königliche Abgesandte die Provinzen bereisen, und wenn sie irgendwo einen Discantisten mit schöner Stimme und hervorragendem Talente entdeckten, gebot unverzüglich ein Befehl S. Maj. dem betreffenden Capitel, ihn der königlichen Capelle abzutreten. So erging z. B. folgendes Sendschreiben an einen Bischof: „Wir haben J. Cambefort, Surintendant Unserer Kammermusik in Unsere Provinz Guienne gesandt, um unter den Chorknaben der Kirchen dieses Landes solche, die geeignet sind, in Unserer Capelle zu dienen, zu wählen und Uns zuzuführen. Er benachrichtigt Uns, dass er in der Ihrigen einen gewissen Bapt. Piroin bemerkte, der alle nötigen Anlagen besitzt, und dass es nur Ihrer Einwilligung bedarf, ihn fortzunehmen. Da Wir nicht zweifeln, dass Sie ihn Uns zu Lieb abtreten und auch sofort nach Empfang dieses Ihre Autorität gebrauchen werden, dass er besagtem Cambefort übergeben wird, seien Sie versichert, dass Uns Ihr Eifer in dieser Sache sehr angenehm sein und bei kommender Gelegenheit mit Beweisen unserer Gunst vergolten werden wird.“ Paris, 18. September 1655. Einfachen Stiften gegenüber war die Formel kürzer: „Liebe und Getreue! Da Wir sieur N. N., ord. Mitglied Unsrer Capelle, aussandten, für deren Dienst taugliche Discante zu suchen, und erfahren haben, dass solche an Eurer Kirche sind, senden Wir Euch dies Schreiben mit dem Befehl, dem Genannten die von ihm für besagten Zweck ausgewählten Knaben zu übergeben.“ Solche junge Leute, nourrys-pages genannt, wurden auf königliche Kosten erzogen und unterrichtet und blieben in der Capelle bis zur Mutation ihrer Stimmen. Sobald selbe eintrat, wurden sie mit einer pecuniären Entschädigung von 300 liv. verabschiedet, mis hors pages, wie der officielle Ausdruck lautete. Diese Gewohnheit des Hofes, sich junge Sänger aus den Maîtrisen zu verschaffen, war übrigens nichts neues. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts galt die Singschule der Cathedrale zu Beauvais als die beste in Frankreich. Unter der Bedingung, dass der König ihr zur Vollendung ihres Kirchenbaues behilflich sein wolle, trat sie ihm einige Stimmen ab. Unter Ludwig XIV. wurde es anders. Jetzt

war nicht von Bedingungen mehr die Rede; er befahl und man hatte zu gehorchen.

Der sehr musikalische König fühlte, wie viele seiner hohen Collegen, zeitweise auch das Bedürfnis, selbst zu componiren. Einst beauftragte er seinen Musikbibliothekar, Philidor l'aîne, alle Volksweisen, Pièces fugitives, Noëls und Ballete, die er aufzutreiben vermochte, zu sammeln.*) Diese unendlich wertvolle, aus vielen Bänden bestehende Collection älterer, bis auf Franz I. zurückgehender französischer Musik wurde schliesslich in der Bibliothek des Conservatoriums niedergelegt; aber leider gingen der 17. und 26. Band durch den unverantwortlichen Leichtsinn eines Subalternbeamten, der sie an einen Victualienhändler verkaufte, verloren. Gerade diese Bände enthielten nicht nur, wie aus dem noch vorhandenen handschriftlichen Catalog des Sammlers ersichtlich ist, die sentimentalen Lieder des Liebhabers der zärtlichen Franç. Louise de La Baume Le Blanc, 1667 zur Herzogin von La Vallière erhoben und 1710 als Carmelitin im Kloster S. Jacques zu Chaillot gestorben, die pas redoublés des Siegers von Philippsburg, die branles und gavottes des gekrönten Tänzers und die inbrünstigen und frommen Gesänge des alternden Gemals der Witwe Scarron, sondern auch die Compositionen anderer Dilettanten hohen Ranges, der Marschallin d'Estrées, der Marquise de Nangis, des Marquis Châteauneuf, des Prinzen von Fürstenberg u. s. w. Von all ihren Tonsätzen hat sich nur der Contretanz, „La Fürstemberg" auf unsere Zeit gerettet. Wenn, wie man hier sieht, die Werke eines mächtigen Monarchen solchem Schicksale verfallen können, verlieren Dichter und Musiker fast das Recht, sich zu beklagen, wenn auch aus den ihren Obst-, Wurst- und Käsehändler ihre Papierdüten drehen.

Die königliche Capelle war für Ludwig XIV. nicht allein eine Sache des Luxus und der Parade und nur dem Pomp religiöser und monarchischer Feste dienstbar, nein, sie war ihm ein Gegenstand der Vorliebe, des künstlerischen Bedürfnisses. Er hat während seiner Regierung nicht aufgehört, seinen Musikern Schutz und Teilname zu gewähren; namentlich

*) Recueil de plusieurs vieux Airs faits aux Sacres, Couronnements, Mariages et autres Solennitez faits sous les Règnes de François I^er^, Henri III., Henri IV. et Louis XIII., avec plusieurs concerts faits pour leur divertissement.

wendete er der Instrumentalmusik unablässige Sorgfalt zu. Für seinen sichern Blick in musikalischen Dingen spricht der Umstand, dass er, kaum 15 Jahre alt, in Lulli den Mann von Verdienst und Genie erkannte und seine grosse Zukunft gleichsam vorausahnte. Aber nicht allein den Aufführungen der königlichen Capelle, der königlichen Academie, den Hofconcerten u. s. w. schenkte er Aufmerksamkeit, er verschmähte nicht, auf die kleinsten Details einzugehen. Der Hof besass eine beträchtliche Instrumentensammlung, darunter waren sehr kostbare Exemplare, wie z. B. diejenigen von Andrea Amati, der auf Carls IX. Anordnung die ganze Capelle mit Violinen, Bratschen und Bässen versehen hatte. Die alten, von Duiffopruggar auf Franz' I. Befehl verfertigten Violen waren, weil sich die musikalische Praxis in den letzten Jahrhunderten wesentlich geändert hatte und die Viola mehr und mehr durch die Violine verdrängt worden war, wahrscheinlich längst dem Verfalle preisgegeben oder verschleppt worden. Sobald der Hof seinen Sitz veränderte, folgten ihm Musiker und Instrumente nach. Da nun auf letztere genügende Sorgfalt nicht verwendet wurde, waren sie sehr oft, wenn sie gebraucht werden sollten, in einem so üblen Zustande, dass dies nicht möglich war. Nun hatte im Jahre 1662 der Hofzwerg Balthazard Pinçon, der 1644 auf Cl. Noué (Sohn seines Vorgängers Mart. Noué, st. 1636) gefolgt war, das Zeitliche gesegnet. Ludwig XIV. schaffte diese lächerliche Hofcharge ab und ernannte an Stelle des Hofzwergs einen Intendanten der zum Vergnügen S. Maj. dienenden Instrumente. Das betreffende Decret lautet: „Heute, 1. März 1662, hat S. Maj. der König bei seiner Anwesenheit in Paris in Erwägung, dass aus Mangel eines Beamten, der die Instrumente der Kammermusik zu verwalten hat, selbe nicht immer an die gewünschten Orte gebracht werden können, nicht stimmen und sich zu gehöriger Zeit nicht in gebrauchfähigem Zustande befinden, beschlossen, diesem Übelstande abzuhelfen und erachtet, dass niemand geeigneter sei, zukünftig dafür Sorge zu tragen, als P. Pieche, der deshalb zum Musikinstrumentenverwalter der Ballete und Comödien ernannt wird. Als Beweis der Zufriedenheit mit seinen Diensten und des Vertrauens in seine Rechtlichkeit und musikalische Erfahrung, hat ihn S. Maj. zum Verwalter der Kammermusikinstrumente

ernannt, damit er selbe in der Stimmung und stets brauchbarem Zustande erhalte, mit Saiten und sonst Nötigem versehe und überall hin, wo S. Maj. es wünscht, bringen lasse. Für dies Amt soll er gleichen Gehalt und Privilegien geniessen, wie die übrigen tischberechtigten Beamten.

„Damit keine neuen Hilfsquellen für den Gehalt besagter Stelle nötig werden, soll die von Pieche durch den Tod des Zwerges B. Pinçon einzunehmende Gage nicht mehr unter dem Titel „Zwerg", sondern dem des Musikers und Instrumentenverwalters ausgefolgt und im Hausetat eingesetzt werden; und da Fleiss und Eifer besagten Pieches andauernd sind und S. Maj. weiss, dass er seinen Sohn, Anth. Pieche, im Beispiel seiner Treue und anderer guten Gewohnheiten erzieht, soll dieser sein Nachfolger werden, ohne dass er ein anderes Decret als gegenwärtiges nötig hat u. s. w."

Im Jahre 1715 ward den Künstlern dieser hochherzige Beschützer entrissen*) und wenn auch mit seinem Tode ihre

*) Während der das ganze Reich in Verwirrung stürzenden bürgerlichen Unruhen der Fronde konnte auf die Erziehung des Königs nicht die wünschenswerte Aufmerksamkeit verwendet werden; vielleicht beabsichtigte man auch gar nicht, ihn eine strenge wissenschaftliche Schule durchmachen zu lassen; wenigstens lag seine Ausbildung in ganz ungeeigneten Händen. Sein Gouverneur war Nic. de Neufville, Marquis de Villeroi (1661 zum Herzog erhoben), sein Lehrer Perefixe, Abt von Beaumont (später Erzbischof von Paris). Beider Bemühungen beschränkten sich darauf, ihn in körperlichen Uebungen sich auszeichnen zu lassen. Er ritt bewundernswert, handhabte den Degen mit Kraft und Anmut und tanzte mit höchstem Anstande und graziösester Bewegung ein Ballet. Aber mit zwölf Jahren konnte er noch nicht schreiben. Seine Mutter hatte nur insofern Einfluss auf seine Erziehung geltend gemacht, als sie ihm die damals am Hofe gebräuchlichen pöbelhaften und unziemenden Reden und gotteslästerlichen Flüche mit grosser Strenge abzugewöhnen und ihm Achtung vor der katholischen Religion und ihren Gebräuchen einzuflössen suchte. In seiner Jugend schien er zur Melancholie zu neigen, aber obwol er bei einsichtsvollen Männern, die sich ihm zu nähern wussten, eine gute Meinung erweckte, hatten sich sechs Jahre später sein Geist und Character doch noch wenig ausgebildet.

Er war schon mündig geworden, als ihn Mazarin noch veranlasste, in dem von Richelieu erbauten Theater in einem Ballete: „La Prospérité des armes de France" zu tanzen, und zwar sollte er bei dieser Veranlassung vor seinem ganzen Hofe auftreten. Da man bisher noch keinen französischen König hatte tanzen sehen, liess der Cardinal eine von ihm dem Theaterzettel beigefügte Notiz vor der Aufführung verteilen, die also beginnt: „Nachdem uns in diesem Jahre der Himmel so viele Siege gewährte, erscheint es nicht genug, dass wir ihm allein in den Tempeln danken; das Gefühl unserer Herzen muss sich

Gesänge und Sinfonien nicht verstummten, so lichteten sich doch alsbald ihre Reihen bedenklich. Schon 1720 hatten viele derselben ihren Abschied genommen. Des Königs Brudersohn, der Regent Philipp II., Herzog von Orleans, für Musik ebenfalls sehr talentirt, so dass er sich unter Mithilfe seines Musikmeisters Ch. Hub. Gervais selbst an die Composition von Opern („Panthée" und „Hypermnestre") wagen konnte, machte vergebens grosse Anstrengungen, die von seinem Oheim mit so vieler Sorgfalt s. Z. hochgehaltenen

auch durch öffentliche Freudenfeste bekunden u. s. w." Pater Menestrier lieferte eine Beschreibung dieses sonderbaren Ballets, in dem man in bizarrem Mischmasch die Belagerung von Casale, die Einnahme von Arras, biertrinkende Flamänder, kämpfende Spanier und Franzosen, neben Jupiter, Apoll, Mercur, Tritonen, Nereïden und Musen sieht und unter den Mitwirkenden einem Rhinoceros und dem berühmten Seiltänzer Cardelin begegnet. Während dieser auf einem durch die Theaterwolken den Augen der Zuschauer verborgenen Seile voltigirte, führte S. Maj., dem man wenigstens seinen Platz im Wagen Phaetons hätte anweisen müssen, sein flic-flac auf der Erde aus. Entwurf, Poesie und Ausführung der meisten am königlichen Hofe aufgeführten Ballete lagen in den Händen Isaac de Benserades; so schon dasjenige, in dem man den damals 13jährigen Ludwig zum erstenmale hatte tanzen lassen: „Cassandre" (26. Febr. 1651). Der junge Fürst war bemüht, seinen Unterthanen Vergnügen zu bereiten, indem er sie mit dem Anblick seiner strammen, wohlgerundeten Waden regalirte und seine Entrechats bewundern liess. Nach einander wirkte er nun in folgenden Stücken mit: in „le Triomphe de Bacchus", „le Temps", „les Plaisirs", „l'Amour malade", „Alcibiade", „la Raillerie", „l'Impatience", „Vincennes", „les Amours déguisés", in einigen Comédieballets Molières und in vielen Piecen, die keinen besondern Titel führten, sondern nur unter der Bezeichnung: Ballet du roi, gegeben wurden. Der König repräsentirte jedoch nicht immer Götter oder edle Personen; um die Vielseitigkeit seines Talents zu beweisen, stieg er auch in das comische Genre herab; so z. B. hatte er sich im Ballet „le Triomphe de Bacchus" die Rolle eines betrunkenen Spitzbuben gewählt, der den Vers zu singen hatte:

Dans le métier qui nous occupe
Nos sentimens sont assez beaux,
Car nous prisons plus une jupe
Que nous ne ferions de vingt manteaux.

(In dem von uns betriebenen Metier sind unsere Gefühle sehr schöne; denn wir erobern lieber einen Weiberrock, als zwanzig Mäntel.)

Erst nach einer erhabenen und strengen Lection, die ihm der Dichter Racine gab, entsagte der Enkel Heinrichs IV. im Jahre 1669, nachdem er zum letzten Male im Ballet „Flore" mitgewirkt, solchen seiner unwürdigen Vergnügungen. Im Trauerspiel: „Britannicus" lässt nämlich der Dichter den verräterischen Narciss an Kaiser Nero, der bekanntlich ähnliche schauspielerische Schwächen hatte, einige sehr markante Verse richten, die sich Ludwig sofort

Kunstinstitute wieder zu heben. Endlich auf die Hälfte ihrer Mitglieder beschränkt, gerieten sie gegen Ende des Jahrhunderts gänzlich in Verfall. In den Revolutionsstürmen verstummte ohnedem jede Kirchen- und Concertmusik.

Auf Lalande war 1728 André Cardinal Destouches (1672—1749), der Componist zahlreicher Opern, gefolgt. Als er 1697 mit „Issé" in der Académie royale debutirte, beschenkte ihn der König, dem sein Werk so gefallen hatte, dass er bemerkte, es sei das einzige, das ihn Lulli nicht habe vermissen lassen, mit einer goldnen, mit 200 Louisd'or

zu Herzen nahm. Narciss teilt in folgenden Worten dem Kaiser mit, was man am Hofe und im Lande über ihn urteilt:

„Sein ganzer Ehrgeiz, seine einz'ge Tugend
Ist die, den Wagen in die Bahn zu lenken,
Um Preise ringend, die nicht seiner wert,
Sich selbst dem Volk zum Schauspiel hinzugeben,
Als Sänger Ruhm zu suchen auf der Bühne,
Gedichte, die er will vergöttert sehn,
Laut vorzutragen, während Krieger rings
Der Menge Beifall mit Gewalt erzwingen."

(4. Act, 4. Scene.)

Wie in keinem Gegenstande des Wissens hatte Ludwig XIV. auch in der ihm besonders sympathischen Kunst der Musik ernstere Studien nicht gemacht; erst später nahm er sich Lehrer, die ihn im Gesange, Lauten-, Guitarren- und Clavierspiele unterrichteten. Grosse musikalische Fertigkeit hat er sich aber sicherlich nie angeeignet. Dennoch zeigte er von je grosse Vorliebe für alle Künste und besass ein offenes Ohr, einen ungewöhnlich entwickelten Kunstsinn und eine hohe Wertschätzung künstlerischer Leistungen. Es ist nicht auszusprechen, wie viel er, der Ungelehrte, durch Anwendung ansehnlicher Mittel zur Förderung der Wissenschaften gethan hat. Sobald Mazarin (9. März 1661) die Augen geschlossen hatte, ergriff der junge König selbst energisch die Zügel der Regierung und hielt sie bis zu seinem Tode in festen Händen. Alle Fürsten, die sich als Selbstherrscher einen Namen gemacht, und das 18. Jahrh. ist reich an solchen (Friedrich der Grosse, Kaiserin Catharina II., Kaiser Joseph II., König Gustav III. von Schweden u. s. w.), nahmen sich ihn zum Vorbilde. Der nicht zur Arbeit, sondern nur zum Genusse erzogene, jetzt in den Jahren voller Lebenskraft und Lebenslust stehende Monarch, von dem man erwartete, er würde jeder andauernden geistigen Arbeit abhold sein, widmete sich mit bewundernswerter Ausdauer, ja einer Art leidenschaftlichen Vergnügens den Geschäften. In der Bearbeitung öffentlicher Angelegenheiten wurde er sich seines Talentes dafür bewusst. Er besass für seine Stellung aber auch alle wünschenswerten Eigenschaften, richtigen Verstand, gutes Gedächtnis, festen Willen, seltene Beharrlichkeit und selbstbewusste Energie. Er strebte darnach, ein weiser, gerechter, tapferer Fürst zu sein, und was an ihm namentlich zu schätzen war, er hielt sich verpflichtet, alle Stände gleich hoch zu halten.

gefüllten Dose. Nachdem derselbe 1730 seine Stellung als Oberintendant niedergelegt hatte, machte er mit dem Abbé Choisy eine abenteuerliche Reise nach Siam, von der er zwar wolbehalten in der Heimat wieder eintraf, aber schon wenige Tage nach seiner Rückkunft in Paris starb.

Der vielgeliebte und vielliebende, aber ganz unmusikalische Ludwig XV. (er hatte weder Stimme noch Gehör) löste nach seinem Regierungsantritte die kleine Bande sogleich auf, die kirchliche Capelle beliess er im Zustande des Verfalls, in dem sie sich 1722 bereits befand. Anstatt wie König David den Psalmengesang zu pflegen, um leichter Vergebung für seine vielen Sünden zu erhalten, verwendete er die Musik

---

Seine Stärke beruhte auf der Verfolgung nationaler Zwecke. Er war selbst sein erster Minister, aber ihm zur Seite standen Männer wie Hugues de Lyonne, der geübteste und scharfsinnigste Diplomat seiner Zeit, Mich. Le Tellier (1603 bis 1685), ein in den innern Geschäften erfahrenster Staatsmann und von erprobter Zuverlässigkeit, J. B. Colbert, Marquis de Seignelay (1619—1683), ein Beamter von nie ermüdender Arbeitskraft und voll schöpferischer Ideen für allgemeine Reformen.

In seiner äussern Erscheinung war Ludwig XIV. eine Persönlichkeit aus einem Gusse, jeder Zoll an ihm königl. Majestät. Eine hohe Gestalt, von jener Schönheit, die im Ebenmass aller Glieder besteht und von niemanden übersehen werden kann. Sein braunes, beinahe bronzefarbiges Antlitz, das durch die Kinderblattern, deren Spuren es trug, nicht verunstaltet war, stimmte zu dem Ausdruck der Energie seines ganzen Wesens. Er hatte sich lange von jeder sinnlichen Ausschweifung vollkommen frei gehalten; ein Bild jugendlich aufblühender Manneskraft trat er seine grosse Mission an. Seinen an sich kräftigen Körper hatte er durch Mässigkeit und unablässige Leibesübung noch mehr gestählt. Anstrengung und Genuss waren ihm Spiel. Die natürliche Gelassenheit, die ihm aneignete, wurde durch ein Gefühl des sich in seiner Stellung Geziemenden gestärkt. Ungeziemendes, anzügliche Scherze und dergleichen, schien er auch momentan nicht darauf zu achten, entgingen seinem Tadel nie. Keiner Gemütsbewegung, weder der Freude, noch der Traurigkeit, noch dem Schrecken gönnte er Herrschaft über sich; Launen liess er sich nicht anwandeln. Im allgemeinen wolwollend, zeigte er unerbittliches Beharren auf einmal Beschlossenem. Sein Selbstgefühl äusserte sich so unverkennbar, dass er fast der Mühe des Befehlens überhoben blieb. Alles gehorchte und beugte sich wie selbstverständlich vor ihm. Die Hofdamen klagten, dass er den erhabenen Gaben seines Geistes nicht freien Lauf liesse, aber er wollte nicht glänzen für den Augenblick, sondern Eindruck machen für immer. Niemand konnte so verführerisch, hinreissend, voll Rücksicht und Verbindlichkeit sein wie er; aber auch schrecklich, wenn er zürnte, wenn seine Stirne sich mit dem Blitze bewaffnete. Geliebt und gefürchtet, blieb die Welt vor dieser gewaltigen Erscheinung vorwiegend wie in Schreck gefesselt. (Ranke.)

nur zu sehr profanen Zwecken. Während in der Kirche eine ärmliche Sängertruppe sehr mittelmässig Antiphonen und Responsorien sang,*) dirigirte er das viel besser subventionirte Theater der Mad. de Pompadour, die selbst als Primadonna der kleinen Appartements abwechselnd Galatée, Pomone, Herminie, Émilie, Issé, wie den Colin in J. J. Rousseaus reizendem Intermezzo: „Le Devin du village" sang und in diesen Aufführungen von den Damen de Marchais und de Brancas, und den Herren de Rohan, Clermont, Lasalle, Ayen, de la Salle u. a. unterstützt wurde, während sich sonstige Damen und Herren der höchsten Aristocratie zu der Ehre drängten, in den in allen Opern vorkommenden Entrées und Balleten tanzen zu dürfen.

Während der langen Regierungszeit Ludwigs XV. figurirten als Capellmeister André Campra aus Aix (1660—1744), N. Bernier (Schüler A. Caldaras, 1664—1734), Ch. Hub. Gervais (1671—1744), Fr. Colin de Blamont aus Versailles (Schüler Lalandes, 1690—1760), Esprit Jos. Ant. Blanchard aus Pernes, zugleich Aufseher der königlichen Capellknaben, von Ludwig XV. geadelt, Abbé H. Madin aus Verdun (1698—1748), der Geiger und Componist J. Jos. Cassanea de Montonville aus Narbonne (1711—1773), Bernh. de Bury aus Versailles (Schüler seines Ohms Colin de Blamont, 1720 bis 1790), Mathieu, Abbé Ch. Gauzargues aus Tarascon (1720—1799) und Fr. Giroust (1730—1799). Zuletzt waren die Kammercomponisten Fr. Francoeur (1698—1785) und A. d'Auvergne aus Clermont (1713—1797) Oberintendanten; ersterer zugleich mit seinem Freunde Fr. Rebel (1701—1775) seit 1752 auch Generaladministrator der grossen Oper. Den drei Meistern Blamont, Blanchard und Francoeur wurde die ausserordentliche Ehre zu teil, unter die Ritter des Michelordens aufgenommen zu werden. Neben Fr. Couperin waren L. Cl. d'Aquin (1694—1712), Guill. A. Calvière, königlicher Organist an der Metropolitankirche zu Rouen (1695—1755), Landin, Paulin und Fouquet als Hoforganisten und Cembalisten angestellt und ausserdem noch die sehr talentvolle Tochter Couperins, Marguerite Antoinette als Kammer-

*) Mozarts Vater characterisirt den Sologesang der königl. kirchlichen Capelle also: „leer, frostig, elend, folglich französisch."

virtuosin. Als Serpentbläser und Spieler der Tromba marina wirkten in den Gottesdiensten G. Carrion de Nisas (Discant), P. Anores de la Noé (Quinte) und P. Férai (Bass) mit. Sonst zeichneten sich unter den Mitgliedern der Kammermusik noch aus: Duverger, Spieler der kleinen Laute; Alex. Sallentin, Violaspieler; J. Marie le Clair aus Lyon (geb. 1697, in Paris ermordet 1764), J. P. Guignon aus Turin (Violinlehrer des Dauphin, des Vaters Ludwigs XV. und letzter Geigerkönig, 1702 — 1774), L. Francoeur, gen. „l'honnête homme" (st. 1745), Fr. Francoeur, sein Bruder, und L. Jos. Francoeur, ‚le neveu', des erstern Sohn (1738—1805), J. Ferey Rebel und sein Sohn Fr. Rebel und A. d'Auvergne, Violinisten; Mich. Blavet aus Besançon, Flöstist (zugleich Oberaufseher der Musik des Grafen von Clermont, 1700 bis 1768), die Kammersänger Dem^e^ Marie Antier aus Lyon (1687—1747); Mess. Cl. L. Dom. de Chassé aus Rennes (1698—1786) und P. Jeliotte aus Toulouse (1711—1782).

Seit den ersten Zeiten Ludwigs XIII. (um 1610) besassen P. Ballard, Sohn Robert Ballards, und seine Nachkommen, vorübergehend auch Jac. de Sanlecque aus Chaulne (st. 1648) und sein gleichnamiger Sohn, das Privilegium des Notenstichs und Notendrucks für die königliche Capelle. Diesem ausschliesslichen Monopol ist es zuzuschreiben, dass der Notendruck in Frankreich so lange schlecht und ohne jede Verbesserung blieb. Die Theaterzettel wurden bis in die neuere Zeit noch von den Erben Ballards, die abwechselnd Jean Christophe und Christophe Jean hiessen, gedruckt.

Die seit Franz' I. Zeiten getrennte Kirchen- und Kammercapelle wurde 1761, in welchem Jahre auch die Bande der 24 Violinen aufgelöst ward, wieder vereinigt. Das betreffende Edict vom August d. J. sichert den verabschiedeten Musikern lebenslängliche Pension, ordnet die Gründung eines Fonds zur Ablösung der erkauften Stellen an, hebt die Stelle des momentan durch den Tod des Bischofs von Rennes vacant gewordenen Capellvorstandes auf und zieht die Ämter der vier sous-maîtres ein, welche fortan durch die beiden Oberintendanten der Kammermusik und zwei sous-maîtres versehen werden. — Die Ausgaben für die Capelle sind, alles inbegriffen, unwiderruflich auf 320000 liv. festgesetzt.

1768 setzte ein Kunstfreund eine goldene Medaille für

die Composition der besten auf den Text: „Super flumina Babylonis" geschriebenen Motette aus. 25 Arbeiten wurden eingeschickt, von ihnen aber nur zwei als preiswürdig ausgewählt. Da sie fast gleiche Trefflichkeit zeigten, liess man, um beide Tonsetzer ehren zu können, rasch eine zweite Medaille schlagen, aber als nun der Vorsitzende der Jury, A. d'Auvergne, Capellmeister an der grossen Oper und Director der Concerts spirituels, die Siegel erbrach, stellte sich heraus, dass Fr. Giroust (1730—1799) der Componist beider Stücke war. Durch Goulet in der Maîtrise der Kirche Notre-Dame in Paris ausgebildet, wirkte er seither als Maître an der Cathedrale in Orleans, ward nun aber in Folge dieses ungewöhnlichen Sieges in gleicher Eigenschaft an die Kirche des Innocents in Paris und 1775 als Nachfolger Gauzargues in die königliche Capelle berufen. Kurze Zeit darauf ernannte man ihn sogar zum Intendanten der Hofmusik. Er starb, durch die Revolution seiner Ämter beraubt, in grosser Dürftigkeit zu Versailles.

VI. Die kaiserliche Capelle unter Napoleon I.
(1799—1815).

Das verhängnisvolle Gesetz vom 10. August 1791, nach der Erstürmung der Tuilerien und der Absetzung des Königs erlassen, liess alle religiösen Gesänge in Frankreich plötzlich verstummen und machte alle Mitglieder der königlichen Capelle und Kammermusik und alle Kirchensänger des Landes brotlos. Die hungernden und bitterster Not preisgegebenen Musiker zerstreuten sich nach allen Richtungen hin und suchten sich, so gut es ging, Unterkommen zu verschaffen. Im November 1799 begannen mit der Einsetzung der Consularregierung geordnetere Zustände zurückzukehren; 2. August 1802 wurde der seitherige erste Consul, Bonaparte, zum einzigen und lebenslänglichen Consul ernannt; 18. Mai 1804 ward das Kaisertum von ihm proclamirt; 2. Dezember d. J. wurde er als Napoleon I. vom Papst Pius VII. zum Kaiser gekrönt und behauptete sich als solcher bis zum 2. April 1814, resp. 16. Juli 1815, denn er war 1. März d. J. aus seinem Verbannungsort Elba

zurückgekehrt und, wenn auch nur auf wenige Monate, sofort wieder in den Besitz einstiger Macht gelangt.

Die kleinen Familienconcerte und musikalischen Soiréen, die während der ersten Consularjahre in Malmaison und den Tuilerien stattfanden, führten allmälig zur Gründung einer Capelle, die zunächst aus 8 Sängern und 27 Instrumentisten unter Giov. Paisiellos*) Direction bestand. Man hielt momentan den Gottesdienst im Saale des Staatsrates, in dem nur die Sänger und ein Piano placirt werden konnten. Zwei Reihen hinter diesen, in einer kleinen, dem Altar gegenüber liegenden Gallerie, waren die Violinen, in einem Nebenzimmer, noch weiter rückwärts, die Bässe und Bläser aufgestellt. Die Musik hatte grösste Mühe, auf so ungünstigem Terrain ein Ensemble und eine Wirkung zu erreichen. Samstag nachmittags musste der Saal jedesmal geräumt und für die religiöse Handlung des nächsten Morgens geordnet werden; Montag früh wurde er dann für die Sitzungen wieder hergerichtet.

Die späteren Könige Frankreichs hatten in ihren Palästen neben ihren Betcapellen stets ein Theater eingerichtet. Sie wussten dadurch ihren religiösen Pflichten und ihrem Bedürfnis nach weltlichen Vergnügungen bequem zu genügen. Der von der Kirche proscribirte und vom Fürsten pensionirte Comödiant figurirte auf der gleichen Ausgabenliste mit dem Bischof, dem Almosenier, dem Prediger. Handelte sichs sonst in irgend einer Stadt um einen Theaterbau, so war man bemüht, einen solchen vom Clerus verabscheuten Ort möglichst entfernt von den Kirchen zu errichten. Galt es aber die Einrichtung eines Königsschlosses, dann waren solche Vorsichtsmassregeln unnötig. In den Tuilerien fanden sich Capelle und Schauspielsaal in derselben Gallerie. Waren zufolge irgend einer Reparatur die Zugänge zur Kirche schwierig, dann traten alle Gläubigen des Hofes durch die Halle der Psyche, die Grotte der

*) Bonaparte hatte für die Compositionen dieses Tonsetzers, der, 9. Mai 1741 in Taranto geboren, 5. Juni 1816 in traurigen Verhältnissen in Neapel starb, besondere Vorliebe. Paisiello hatte seine Ausbildung im Conservatorium S. Onofrio in Neapel durch Durante erhalten, war mit grossem Erfolge in Petersburg, Warschau, Wien und Neapel thätig und trat 1802 in die Dienste des ersten Consuls, der ihm einen Gehalt von 18000 fr. (10000 fr. und 4800 fr. Wohnungsentschädigung, nebst Verfügung über einen Hofwagen) festsetzte, verliess denselben aber bereits 1804 wieder.

Calypso, den Garten der Armida in dieselbe ein. Von Coulisse zu Coulisse gelangten sie endlich zum Tempel des Herrn.

Als Paisiello, nachdem er für die Krönungsfeierlichkeiten noch eine „Messe solennelle“ und ein doppelchöriges „Te Deum“ geschrieben,*) um seine nur sehr ungern bewilligte Entlassung bat, vorschützend, dass seine von ihm sehr geliebte Frau, Cäcilia Pallini, das Pariser Klima nicht vertragen könne (in Wahrheit ging er, weil der ihm gewährte hohe Gehalt den Hass, Neid und die Verfolgung aller französischen Tonsetzer auf ihn concentrirt hatte), ersuchte man ihn, einen Nachfolger zu bezeichnen. Im Journal de Paris fand sich nun alsbald die Notiz, dass Etienne N. Méhul (1763—1817), der beliebteste unter den damaligen Componisten, seine Stelle erhalten würde. Napoleon hatte kaum einen Blick auf diese Zeilen geworfen, als er Duroc befahl, sofort an J. Fr. Le Sueur zu schreiben und ihm seine Ernennung mitzuteilen. Einige Stunden später stellte Paisiello den Musiker, der ihn ersetzen sollte, Bonaparte vor, welcher bei dieser Gelegenheit dem Scheidenden sagte: „Ich hoffe, Sie werden noch einige Zeit bei uns bleiben; unterdess wird sich M. Le Sueur mit der zweiten Stelle begnügen.“ — „General, erwiderte dieser, es heisst schon die erste Stelle einnehmen, wenn man unmittelbar hinter einem so berühmten Meister, wie Sign. Paisiello, folgt.“ Diese Antwort gefiel Bonaparte und der neue Capellmeister erfreute sich von diesem Augenblicke an der Gunst seines Herrn, die er sich auch bis zu dessen Sturze ungeschwächt zu erhalten wusste.

Le Sueur, der Vorläufer von Berlioz als Programmcomponist, geb. 15. Februar 1760 zu Drucat-Plessiel bei Abbeville, gest. 6. October 1837 in Paris, war, nachdem er in Séez, Dijon, Le Mans und Tours als Capellmeister figurirt

*) Bei den Krönungsfeierlichkeiten schlug der dem Papste nach Paris gefolgte Sängerchor, trotz seiner geringen Zahl, die Aufführungen der Franzosen, die über einen sehr zahlreich besetzten Chor, ein grosses Orchester und unter anderm auch über eine ganze Reihe von Harfenspielern verfügten, also den möglichsten Pomp entfalteten, vollständig aus dem Felde. Die schlichten, wahrhaft religiösen, von schönen, künstlerisch gebildeten Stimmen vorgetragenen a capella-Gesänge erhoben sich sieghaft über den inhaltlosen, leeren Prunk der auf der andern Seite zu Hunderten versammelten Virtuosen.

hatte, 1784 an der Kirche S. Innocents in Paris und 1786 an Notre-Dame angestellt worden. Hier wusste er das Engagement eines grossen Orchesters durchzusetzen, mit dem er während des Gottesdienstes auch Instrumentalstücke aufführte. Als man dasselbe wieder reducirte, nahm er seine Entlassung (1787). Er erhielt dann bei Gründung des Conservatoriums (1795) eine Inspectorstelle, musste ihr aber in Folge eines literarischen Streites entsagen (1802). Nach der Restauration (1814) wurde er königlicher Obercapellmeister und Hofcapellcomponist und Professor am Conservatorium. Schon 1804 hatte er das Kreuz der Ehrenlegion erhalten, 1813 wurde er auch in die Academie aufgenommen. Seine zahlreichen Kirchenstücke, Oratorien und Opern sind verschollen.

Wie ihn der Kaiser zu ehren wusste, davon zeugt folgende Thatsache. Nachdem er einer Aufführung des Oratoriums „Debora“ von Le Sueur beigewohnt, bemerkte er ihm, dass ihm noch keines seiner Werke so gefallen habe. „Wie viele Messen und Oratorien haben Sie schon componirt?“ — „Zweiundzwanzig, Sire“. — „Sie müssen viel Papier verschrieben haben; dies ist auch eine Ausgabe und die will ich übernehmen. M. Le Sueur, ich gewähre Ihnen 2500 fr., um das Papier, das Sie so gut zu verwenden wussten, zu bezahlen. Verstehen Sie, es ist nur für das Papier; denn gegenüber einem Künstler von Ihren Verdiensten darf das Wort Gratification nicht ausgesprochen werden.“

Napoleon liess in den Raum des einstigen Conventionssaales in den Tuilerien, von dessen erhalten gebliebener Tribüne die Frauen des Volkes, les tricoteuses, 10 Jahre vorher den republicanischen Reden gelauscht hatten, durch seine Architecten Fontaine und Percier eine Capelle und einen Theatersaal bauen. Erstere wurde 2. Februar 1806 mit einer feierlichen Messe eröffnet. Da die angestellten Capellmusiker nicht zahlreich genug waren, einen weiten Raum zu füllen, zog man, bis die kaiserliche Capelle neu organisirt war, die besten Virtuosen der Hauptstadt zur Mitwirkung heran.*)

Die Instrumentalisten hatten ausser in der Kirche und den Hofconcerten auch im Hoftheater und sogar bei den Hofbällen zu spielen, hier jedoch nur solange, als Könige und

*) Das Personale derselben unter Beilage C.

Prinzen in den Quadrillen tanzten. Erst wenn Contretänze und Walzer getanzt wurden, trat ein anderes Orchester an ihre Stelle. Die Hofmusiker waren bei solchen Gelegenheiten in gleichmässige Ballcostüme gekleidet, die für gewöhnlich in einer ungeheuren Schachtel aufbewahrt wurden, welche die Überschrift trug: Quarante Dominos pour la Chapelle.

Die kaiserliche Capelle kostete 1812 350000 fr.; diejenige Carls X. 260000 fr.; die Ordonnanz vom 13. März 1830 beschränkte diese Summe auf 171700 fr. Nach dieser letzten Einrichtung sollten nur Berufungen nach eingetretenen Vacanzen erfolgen. Da zur Zeit Ludwigs XV., nach den 1761 vorgenommenen Reformen und Reductionen die für einen an Zahl viel geringeren Künstlerkreis festgesetzte Summe noch immerhin 320000 fr. betragen hatte, haben sich also in 70 Jahren die Gehaltsbezüge der Capellmitglieder stets verringert; allerdings waren dieselben früher genötigt, in Versailles zu wohnen, wo sich ihnen eine Gelegenheit zu Nebeneinnahmen kaum bot.

Napoleon war lange zu sehr mit seinen politischen Angelegenheiten beschäftigt, als dass er an die Reorganisation seiner Capelle hätte denken können. Er fasste den Plan dazu in Dresden, nachdem er die dortige Capelle gehört, und führte ihn auch sofort aus. Eines Tages liess er die Primadonna der Oper und den Primouomo zu sich bescheiden und sagte ihnen: „Mad. Paër, Sie singen zum Entzücken! Welchen Gehalt beziehen Sie?“ — „Sire, 15000 fr.“ — „Sie werden 30000 erhalten und Sie, M. Brizzi folgen mir unter den gleichen Bedingungen!“ — „Aber wir sind hier engagirt.“ — „Bei mir! Sie sehen, die Angelegenheit ist beendet. Talleyrand übernimmt die diplomatische Verhandlung; das geht ihn an.“ — Der Kaiser fand sich in Dresden namentlich durch Paërs neue Oper „Achille“ sehr angesprochen. Sujet, Ausführung und Musik gefielen ihm ausserordentlich. Der Componist hatte die Titelrolle sehr geschickt dem etwas tiefen Tenor Brizzis angepasst, aber einzelne schöne hohe Töne, die er geben konnte, glücklich verwendet. In der 11. Scene des 2. Actes, da Achill am Leichname des Patroclus weint und sein Zorn gegen dessen Mörder losbricht, ereignete sich während der dritten Aufführung ein comischer Vorfall. Der getötete Held, auf einer Bahre ausgestreckt, begann nämlich plötzlich heftig

zu niesen, was allgemeines Gelächter zur Folge hatte. Aber der edle Character der Musik und die dramatische Gewalt des Schauspiels führten die Hörer bald wieder zu den Gefühlen zurück, welche die Tragödie ihnen einflössen sollte.

Ferdinando Paër, geb. in Parma 1. Juni 1771, gest. 3. Mai 1839, glänzte seit seinem 15. Jahre unter den Operncomponisten seines Vaterlandes. Im 17. Jahre war er bereits Capellmeister in Venedig; 1797 wurde er nach Wien, 1803 durch Vermittlung des Grafen Vitzthum von Eckstädt nach Dresden berufen und hier zunächst auf drei Jahre mit 750 Thaler Gehalt und der Verpflichtung, alljährlich zwei neue italienische Opern zu liefern, engagirt. Seine als erste Sängerin für die gleiche Bühne gewonnene Gattin hatte in „L'Intrigo amoroso“ glänzend debütirt, er selbst durch „Sargino“ des Churfürsten ganze Zuneigung erworben. Schon 15. Sept. 1804 wurde Paër mit 1200 Thaler und 300 Thaler für jede Partitur lebenslänglich angestellt. Napoleon beeilte sich jetzt, einen der geschicktesten und gefeiertsten Meister seiner Zeit dauernd an sich zu fesseln. Der zwischen ihm und dem Maestro abgeschlossene Contract hat folgenden Wortlaut:

Unterzeichneter, Ch. Maur. Talleyrand, Prinz von Bénévent, Grosskanzler S. Maj. des Kaisers von Frankreich und Königs von Italien, erklärt mit Gegenwärtigem, M. Paër in der Eigenschaft eines Kammercomponisten S. M. d. K. d. Fr. u. K. v. I. unter folgenden Bedingungen engagirt zu haben.

§. 1.

M. Paër dirigirt die Musik der Concerte und des Hoftheaters und componirt alle ihm von S. Maj. aufgetragenen Musikstücke.

§. 2.

Er erhält einen jährlichen Gehalt von 28000 fr., die ihm in gleichen Teilen allmonatlich ausbezahlt werden.

§. 3.

Das von M. Paër eingegangene Engagement ist ein lebenslängliches, und er behält demzufolge lebenslang den Titel eines Kammercomponisten S. Maj., sowie den oben angeführten Gehalt.

§. 4.

Er tritt in den Genuss desselben 1. December 1806, der Zeit, zu welcher sein Dienst beginnt.

§. 5.

Wenn M. Paër dem Hof auf seinen Reisen folgen soll, erhält er eine Entschädigung, die auf 10 fr. par poste und 24 fr. par jour berechnet ist.

§. 6.

Es wird ihm alljährlich ein Urlaub während der Monate Mai, Juni, Juli und August gewährt.

§. 7.

M. Paër erhält zur Reise von Warschau bis Paris die Summe von 3000 fr.

Da die Reise von Dresden bis Warschau auf Befehl S. k. k. Maj. gemacht wurde, wird er dafür dem §. 5 entsprechend entschädigt.

Zur Bekräftigung dessen wird gegenwärtiger Vertrag doppelt ausgefertigt und eines der Dupplicate der contrahirenden Partei übergeben.

Warschau, 14. Januar 1807.

Unterzeichnet: Ch. M. Talleyrand, Prinz von Bénévent.
Ferd. Paër.

Gebilligt.
Signé: Napoleon.
Für den Kaiser:
der Staatssecretariatsminister
Hugues C. Moret.

Zu den Vorteilen eines lebenslänglichen Gehaltes von 28000 fr. fügte die kaiserl. Munificenz eine jährliche Gratification von weiteren 12000 fr., die mit solcher Beharrlichkeit angeboten und bezahlt wurde, dass sie als contractliche Bestimmung betrachtet werden konnte. Die glänzenden Anerbietungen, die Paër gemacht worden waren, hätten, wie man glauben sollte, ihn veranlassen müssen, nach der Gunst eines gegen die Künstler so freigebigen Herrschers zu streben. Aber er war durch lebenslänglichen Contract und viele Verpflichtungen der Dankbarkeit an den König von Sachsen gebunden, dessen Capelle er nun seit vier Jahren dirigirte. Er sollte jetzt Napoleon auf seinen Feldzug begleiten und ihm nach den Sümpfen und Schmutzebenen Polens folgen. Als der Kaiser, December 1806, in Dresden mit dem Comte Alex. de la Rochefoucault dinirte, ward ihm Paër vorgestellt. Unter vielen Complimenten über seine Oper „Achille", erneute Napoleon

seine Engagementsanträge. Paër weigerte sich, sie anzunehmen, indem er die Rechte vorschützte, die der König von Sachsen auf seine Dankbarkeit habe. Der anwesende General H. Jac. Guill. Clark (1808 zum Comte d'Hunebourg, 1809 zum Duc de Feltre erhoben) bemerkte darauf, er kenne ein Mittel, diese Angelegenheit auf eine Art zu ordnen, die den Maestro vor jedem Vorwurf seitens seines königlichen Herrn sichern und ihm jede Unannehmlichkeit ersparen sollte, die ein Contractbuch für ihn haben könne. Dies ganz militairische Mittel bestand darin, Paër guten Gensdarmen zu übergeben, die ihn von Brigade zu Brigade zum Gefolge des Kaisers führen sollten. Der Maestro zog sich zurück, um nachzudenken, was hier zu thun sei? Aber er hatte noch keinen Entschluss gefasst, als ihm sein Fürst schon sagen liess, er müsse Napoleon folgen oder auf der Stelle Dresden verlassen, da es unmöglich sei, dass er, wenn ihn der Kaiser in seine Dienste nehmen wolle, ferner am sächsischen Hofe verbliebe.

Mr. Paër, seine Gattin und Brizzi begaben sich also nach Warschau. Dies singende Trio führte allabendlich vor dem Kaiser ausgewählte Nummern aus den besten italienischen Opern auf. Man schlug sich des Morgens, am Abend eilte Napoleon in sein Hauptquartier zurück, wo ihn sein Souper und sein kleines Concert erwarteten. Er liebte besonders Paisiellos Musik. Paër, der alle Buffoarien dieses Componisten auswendig wusste, sang sie entzückend. Er ward von seinen Begleitern bewundernswürdig unterstüzt. Dem Kaiser gefielen diese musikalischen Unterhaltungen ausserordentlich. Die reizvollen Melodien verschafften ihm angenehmste Zerstreuung. Sie liessen ihn momentan die Combinationen der Politik vergessen, waren aber nicht immer im Stande, ihn die Strapazen eines auf dem Pferde und in rauher Luft zugebrachten Tages überwinden zu lassen. Oft schon inmitten des Concerts schnarchte er wie ein Orgelpedal, dann zu den Triostimmen einen sehr freien Basso continuo hinzufügend. Die kleine Singtruppe kam mit Napoleon nach Paris und verband sich dort mit Crescentini und Mme. Grassini. Paër, von Natur ein heiterer, geistreicher, sorgloser Lebemann und dem dolce far niente über Gebühr ergeben, ein grosser Verehrer des schönen Geschlechtes und besonders mit allen Theaterdamen intim liirt, erfüllte in Paris keineswegs die auf ihn gesetzten Erwartungen

bezüglich neuer Opern, dagegen kam er seinen Pflichten als Hofmann mit peinlicher Genauigkeit nach. Er schrieb seit 1808 nur noch 9 Opern, unter denen allerdings „Numa Pompilio" (1808), „Cleopatra", „Didone" (1810), „I Bacchanti" (1811), „L'Agnese" (Parma 1811), „l'Eroismo d'amore" (Mailand 1811) und „Le Maître de chapelle" (1824) glänzende Aufnahme fanden. Er hatte in der Folge (bis 1827) die Direction der italienischen Oper und wurde 1832 königlicher Capellmeister. Wie Lassus und Mozart, war auch er Ritter vom goldenen Sporn; 1828 erhielt er den Orden der Ehrenlegion, 1831 wurde er in die Academie aufgenommen. Ueber seine Gattin vermögen wir nähere Nachrichten nicht beizubringen. Alle Lebensfreuden in vollen Zügen geniessend, hatte er sich frühe mit einer ausgezeichneten Sängerin verheiratet, sich jedoch bald wieder von ihr getrennt, worauf diese sich nach Bologna zurückzog. Ob dieselbe mit Mme. Francesca Riccardi-Paër, die noch 1821 in Fano und 1828 in Perugia sang, ein und dieselbe Künstlerin ist, können wir nicht bestimmen. Die in Dresden von Napoleon engagirte, aber bald darauf schon mit 6000 fl. pensionirte Mme. Paër war wol seine zweite Gattin. — A. Brizzi aus Bologna (1774—183?) war ein Schüler des Anastasius Masso. Schon seit 1805 lebenslänglich in München engagirt (mit der Verbindlichkeit, vier Monate anwesend zu sein), weilte er nur zwei Jahre in Paris und siedelte dann als Hof- und Kammersänger dauernd nach München über, wo er 1817 pensionirt wurde und erst um 1840 starb. — Mme. Giuseppa Grassini aus Varese (1775 — 1850) besass einen ebenso herrlichen Contr'-alt, als sie von wunderbarer Schönheit war. Napoleon hörte sie nach der Schlacht bei Marengo in Mailand und zog sie nach Paris, wo sie das grosse Nationalfest auf dem Marsfelde durch ihre Mitwirkung verherrlichte. Sie sang, stets Enthusiasmus erregend, 1801 in Deutschland, 1802—1804 in London. Nun ward sie für das königliche Theater in Paris mit 36000 fr. Gehalt und einem Pensionsanspruch auf 15000 fr. engagirt. Sie blieb immer die Lieblingssängerin des Kaisers und wusste namentlich die für sie geschriebenen Rollen in den neuen Paërschen Opern mit bewundernswürdigem Ausdruck und Reiz und grosser dramatischer Gewalt vorzutragen. — Girolamo Crescentini aus Urbano bei Urbino (geb. 1769, gest. in Neapel 1846),

einer der berühmtesten italienischen Soprane und gefeiertsten Gesanglehrer, war ein Schüler Gibellis in Bologna. Er lebte seit 1803 als Gesanglehrer der kaiserlichen Familie in Wien. Napoleon hörte ihn dort 1805 und wünschte ihn nach Paris zu ziehen. In dieser Zeit unaufhörlicher Kriege bezahlte Österreich seine Soldaten und Sänger mit einem Papiergelde, dessen Wert sich von Tag zu Tag minderte. Crescentini war zu sehr Italiener, um nicht für den Silberklang rollender Thaler eine gewisse Vorliebe zu besitzen. Als der Herzog von Bassano, Mons. de Remusat, ihm Engagementsvorschläge machte, war er von der Aussicht, statt schwankende und schmutzige Papierscheine glätten zu müssen, künftig goldne Napoleons einrollen zu können, ganz verwirrt. Er begehrte einen Gehalt von 6000 fr. Der Herzog machte ihn auf das Ungeziemende seiner Forderung aufmerksam und fuhr fort: „Ich gewähre Ihnen 6000 fr., befehle Ihnen aber im Namen S. M., weitere 24000 anzunehmen, welche Ihnen der Herrscher, der Ihr Talent zu schätzen weiss, durch mich anbieten lässt. Crescentini zögerte nicht, bereitwilligst „Ja“ zu sagen.

Dem königlichen Theater gehörten ferner an Luigi Barilli aus Neapel (oder Modena, geb. 1764 oder 1767, gest. in Paris 1824) ein primo buffo caricato von seltenster Trefflichkeit, und seine Gattin Marianne Bondini (geb. 1780 in Dresden, gest. 1843 in Paris), eine Schülerin Sartorinis in Bologna. Seit 1805 in Paris, sang sie erst nur in Concerten, ward aber, nachdem sie auf dem Theater Louvois 1808 debütirt hatte, eines der bewundertsten und gefeiertsten Mitglieder der opera buffa.

Alle ausgezeichneten Künstler, die Paris besuchten, wurden eingeladen, sich unter der Bedingung, eine entsprechende Belohnung für ihre Leistungen anzunehmen, in den Hofconcerten hören zu lassen. Namentlich weigerten sich nun die Frauen, ein Honorar in Geld zu acceptiren; sie zogen immer einen Schmuckgegenstand, wenn er auch nicht den Wert der angebotenen Summe besass, vor. Ein Geschenk Napoleons war Gegenstand ihrer Wünsche und ihres Ehrgeizes. Mme. Angelica Catalani aus Sinigaglia (1779—1849), seit 1804 mit dem Capitän Valabrègue verheiratet, diese berühmte Schülerin Bosellis, kam 1806 nach Paris und erregte auch hier staunende Bewunderung. Aber auch ihr versagte Napoleon,

der sie überhaupt nicht mochte, die erstrebte Gunst; jedoch entschädigte er sie für ihre Mitwirkung in zwei Concerten in S. Cloud (4. und 11. Mai) durch ein Honorar von 5000 fr. bar, eine Pension von 12000 fr. und durch Bewilligung des Opernsaales für zwei Beneficeconcerte, die ihr die hübsche Summe von 49000 fr. eintrugen.

Paër begleitete einst Napoleon nach Holland und schrieb bei dieser Gelegenheit binnen drei Tagen eine grosse Messe, die in Amsterdam aufgeführt wurde. Später fand er sich im Gefolge der Kaiserin Marie Louise auf einer Reise nach Prag und Würzburg. In den Tuilerien und in S. Cloud wurde sein Improvisationstalent oft erprobt. Die Kaiserin besass eines jener beliebten Kartenspiele, auf deren Blättern Motive standen, die sich beliebig zu Walzern zusammensetzen liessen. Der Pianist Paër ward vielfach aufgefordert, solche Motive mit allen Hilfsmitteln seines Talents und seiner Einbildungskraft in breiten Phantasien durchzuführen. Der Harfenist Rob. N. Ch. Bochsa (1789—1856) wusste ihn bei solchen Gelegen heiten trefflich zu unterstützen. Paër hatte sich 1817 verpflichtet, für Parma, wo er mit „Agnese" 1811 so grossartigen Erfolg gehabt hatte, nochmals eine Oper zu schreiben. Zufällig entdeckte er in dem Melodrama: „La Pie voleuse" (La Gazza ladra) ein vortreffliches Buch. Er teilte sich dasselbe ein, bezeichnete es mit Noten und Bemerkungen und stellte die Anlage der Musikstücke fest. Dann sandte er es seinem Dichter nach Mailand zur Versificirung. Im entscheidenden Augenblick aber ward ihm der Urlaub in Paris versagt und statt seiner componirte nun Rossini 1817 für Mailand das prächtige Libretto und schuf damit eines seiner beliebtesten Werke. Es verdient ehrenvoller Erwähnung, dass Napoleon, im Vergleiche mit den meisten seiner gekrönten Collegen, die Tonkunst und die Musiker mit wahrhaft königlicher Freigebigkeit unterstützt und durch erhöhte Kunstpflege und ein sehr reges Kunstleben an seinem Hofe bedeutend gefördert hat. Er hat seine Künstler nicht nur fürstlich honorirt, er hat sie auch oft und gern gehört und dadurch bekundet, dass ihm seine Capelle nicht ein Gegenstand einer lästigen Ausgabe, sondern ein Bedürfnis war. Mochten auch sein Geschmack und sein Urteil sehr einseitig erscheinen, durch seine Bemerkungen über ihre Leistungen hat er die Künstler

seiner Umgebung stets in hohem Grade angeregt. Die Art und Weise, wie er Cherubini und Mehul kühl und feindselig behandelte, sich ablehnend deutscher und selbst französischer Musik gegenüber verhielt, soll hier weder entschuldigt noch verteidigt werden; aber andererseits wusste er auch in einzelnen Fällen, so N. A. Zingarelli gegenüber, der ihn tief beleidigte, indem er sich weigerte, als Capellmeister von S. Peter in Rom zur Feier der Geburt des Königs von Rom ein „Te Deum" singen zu lassen und so durch fanatischen Trotz die ganze Festfeier störte, überraschende Grossmut und eine Achtung vor dem Talente an den Tag zu legen, die bei seinem sonst rücksichtslosen, brüsken und heftigen Temperamente doppelt anzuerkennen bleiben. Dabei muss man aber auch stets im Auge behalten, dass der Kaiser allerwärts zahllose verbissene Gegner und namentlich auch in Frankreich tausende ungewinnbarer Anhänger des alten Regimes hatte, und dass er durch die unbesiegbare Abneigung, die ihm häufig entgegentrat, sich zu manchen harten und schroffen Massregeln gedrängt sah. Unvertilgbarem, eigensinnigem Hasse begegnete er besonders in den südlichen Provinzen Frankreichs. Wie oft geschah es da, dass bei der Feier religiöser Ceremonien der Chor immer mehr zusammenschmolz, so dass beim „Domine salvum fac imperatorem nostrum" der Gesang fast verstummt. Wenn es galt, für den Kaiser Gottes Segen zu erbitten, pflegten die Choristen höchstens schweigend die Lippen zu bewegen und ihre Noten still mit den Augen nachzulesen. Der Curé von Apt erregte Aufsehen durch die freie, feierliche und kühne Art, mit der er allsonntäglich das Gebet für den Kaiser ausklingen liess. Jedermann war davon überrascht, die Gläubigen konnten ihren Unwillen kaum zurückhalten; aber man kam endlich dahinter, dass er statt „Domine salvum" stets mit seltener Gefühlswärme „Domine servum" sang.

Sonntag, 4. November 1810, vertrat der Kaiser in der Capelle zu Fontainebleau Patenstelle bei 24, meist schon 8—10 Jahre alten Knaben, Söhnen der ersten Familien des Hofes. Man führte bei der Messe den Psalm: „Laudate pueri" von Le Sueur auf; am Abend wollte der Monarch den jungen Christen ein Vergnügen bereiten und liess zu diesem Zwecke im Schlosstheater, wo ein neues Ballet: „Les Sabines" aufgeführt

wurde, eine Anzahl Logenplätze für sie reserviren. Das Chor de Ballet war während der Nacht in Wagen von Paris nach Fontainebleau befördert worden. Hinten auf die Chaisen hatte man die die Costüme enthaltenden Koffer befestigt. Als man anlangte, bemerkte man, dass die Hälfte der Koffer abgeschnitten und die meisten der Römer und Sabinerinnen ohne Togen, Tuniken, Gewänder und Schleier waren. Darob nun grosse Not und Aufregung. Aber mit Geld lässt sich alles erreichen. Die Tuch-, Serge- und Calicotmagazine Fontainebleaus lieferten die Stoffe, die der Garderobier auf der Stelle schnitt. Da die Nähkräfte der ganzen Stadt aufgeboten wurden, waren Römer und Sabinerinnen zur Stunde des Schauspiels entsprechend gekleidet.

Bei dem zum Empfange Papst Pius' VII. gegebenen Concerte sang man das für drei Männerstimmen a capella arrangirte Lied: „Charmante Gabrielle". Es gefiel dem heiligen Vater so sehr, dass er dessen Wiederholung erbat. Einige Tage später (6. December 1803) wohnten er und die Cardinäle einem Concerte in den Tuilerien bei. Nach der letzten Programmnummer öffneten sich alle Thüren, das Orchester begann ein Allegro brillante, und in der Gallerie, die zu passiren war, sah man die Tänzerinnen der Oper ihre Entrechats und Pirouetten ausführen. Napoleon hatte Sr. Heiligkeit einen Ausgang freigehalten, aber die Balleteusen schnitten den Cardinälen jeden Verbindungsweg ab, wollten sie nicht unter einem Wald von Beinen durchschlüpfen, die sich bis zur Höhe ihrer roten Barette erhoben. Die frommen Väter resignirten und nahmen, um dies unerwartete Vergnügen zu geniessen, ihre Plätze wieder ein. Cardinal Giov. Batt. Caprara, päpstlicher Legat in Frankreich und Erzbischof von Mailand (derselbe, der 1805 Napoleon zum König von Italien salbte und krönte) fehlte während der Dauer seiner Anwesenheit in Paris (er starb da 1810) bei keinem derartigen Schauspiele des Hofes.

Unter die von Napoleon bevorzugten Opernpiecen gehörten das Finale aus: „Il Re Teodoro", ein Duett aus „La Molinara" und eine Arie aus „Nina", alle von Paisiello. Letztere Arie wurde ursprünglich von syncopirten Accorden begleitet. Der Kaiser äusserte eines Tages zu seinem Concertmeister R. Kreutzer: „Paisiello wollte dadurch die innere

Bewegung eines Vaters malen, dem man soeben mitgeteilt, dass seine Tochter den Verstand verloren hat. Sein Bild ist unvollkommen, sein Orchester zu ruhig. Mir scheint, die Wirkung würde bedeutender sein, wenn sich der einschneidende schwere Strich in den Bässen in jedem Tacte nochmals wiederholte.“ Man beeilte sich, das Accompagnement nach des Kaisers Idee zu ändern, und der Bass markirte nun bei der nächsten Aufführung den ersten und dritten Tactteil. Der Gang der Begleitung wurde dadurch lebendiger und selbst die Musiker spendeten dieser Correctur Beifall. Als Paisiello einst vor Bonaparte seine Oper: „Gli Zingari in fiera“ aufführen liess, legte Barilli, der den Pantolfo spielte, eine reizende Buffoarie Cimarosas: „Sei morelli e quattro bai“ ein; ein Meisterwerk von Anmut, Geist und Heiterkeit, das alle Hörer entzückte. Nach der Aufführung sagte der Consul zu Paisiello: „Ihre Oper ist köstlich; sie hat mir grösstes Vergnügen gemacht! Aber keine Nummer ist der bewundernswerten Arie „Sei morelli“ vergleichbar. Sie haben sich darin selbst übertroffen; nie wird man in diesem schwierigen Genre Besseres zu geben vermögen“ Paisiello verneigte sich ehrfurchtsvoll, hütete sich aber wol, Cimarosas Namen zu nennen.

Um sich einst auf Kosten seiner Höflinge zu amüsiren (was er sehr gerne that), liess der Kaiser, 6. August 1807, „Esope à la cour“, Comédie von Boursault aufführen. Er lachte während der ganzen Dauer der Vorstellung aus vollem Halse, während die übrigen, von ihm so boshaft den satyrischen Pfeilen des Fabulisten ausgesetzten Zuschauer, seine Heiterkeit keineswegs teilten.

Vom 22. Mai 1803, da Paisiello seinen Dienst antrat, bis zum 15. Juli 1830, dem im Trocatero von S. Cloud gefeierten Heinrichstage, hatten am Hofe 890 Concerte und dramatische Aufführungen stattgefunden. Der Hof Napoleons ging im Frühjahr nach Compiègne, im Herbst nach Fontainebleau. Die Capellmusiker begaben sich jeden Samstag dahin, um am Sonntag morgen in der Messe und abends in einem Hofconcerte mitzuwirken. Nur wenn Vormittags grosser Empfang war, fand statt des Concerts eine dramatische Aufführung statt. Die Comédie française, die italienische und die comische Oper figurirten abwechselnd einmal in der Woche. Zu diesem Zwecke blieb immer die Hälfte der Musiker zurück,

die andere konnte Montags nach Paris heimkehren. Jeder Musiker erhielt eine Entschädigung von 12 fr. täglich und am Ende der Saison eine besondere Gratification von 200—300 fr.

VII. Die königliche Capelle unter den letzten Bourbonen.
(1814—1830).

1814 und 1815 traten viele Änderungen in der Capelle ein. Man entfernte alle Künstler, welche durch Anhänglichkeit an den Kaiser verdächtig erschienen. Le Sueur, der durch neue Arbeiten sich auf der Höhe seines Ruhmes erhielt, blieb unter Ludwig XVIII. Oberintendant; ihm gesellten sich in dem berühmten Florentiner Maria Luigi Zenobio Carlo Salvatore Cherubini (1760—1842), dessen bewunderns-würdige Schöpfungen ihn zu den Unsterblichen im Reiche der Töne erheben, und in L. Luc Loiseau de Persuis aus Metz (1769—1819) achtungswerte Collegen.

Unter Ludwig XVIII. (spottweise „Louis deux fois neuf" genannt), dem Bruder Ludwig's XVI., geschah wenig für die Capelle, dagegen hat dieser traurige und bigotte Fürst den kläglichen Ruhm, dass unter seiner Regierung die Protestanten-verfolgungen im Süden Frankreichs wieder aufgenommen wurden.

Am 5. Mai 1821 starb Napoleon I. auf S. Helena.

Während der Regierung Carls X. (Philipp) hob sich die Capelle, die jetzt Virtuosen von grösstem Verdienste unter ihren Mitgliedern zählte, wieder zu einstiger Höhe.*) Ch. H. Plantade aus Pontoise (1764—1839), einst Gesang-lehrer der Hortense Beauharnais und dann Capellmeister ihres Gatten, des Königs von Holland, war Persuis' Nach-folger als Orchesterchef der königlichen Capelle. Seine Messen fanden ebenso den Beifall der Kenner, wie seine Romanzen den des grossen Publicums.

Bei grossen Feierlichkeiten oder Trauerceremonien wurde die königliche Capelle durch die besten in Paris anwesenden Gesangs- und Instrumentalkräfte verstärkt. Cherubinis gross-artiges „Requiem" wurde 14. März 1820 beim Leichen-begängnis des Neffen Ludwigs XVIII., des von Louvel, 13.

*) Siehe Beilage D.

Februar, ermordeten Herz. K. Ferd. von Berry, in S. Denis aufgeführt. Die Capelle war bei dieser Gelegenheit durch 16 Sänger und 17 Instrumentisten verstärkt. Das bewundernswürdige Werk machte eine tiefe, feierliche Wirkung. Der schon 29. September 1820 geborene Heinrich, Herz. von Bordeaux (heute Heinrich V.), nachgeborner Sohn des Herz. von Berry, wurde erst am 1. (3.?) Mai 1821 in Notre-Dame getauft. Die königliche Capelle führte an diesem Tage morgens in der Kirche ein „Te Deum" und abends im Theater Favart die Festoper: „Blanche de Provence ou la Cour des Fées", Text von Théaulon und Rance, Musik von Berton, Boieldieu, Cherubini, Kreutzer und Paër auf. Aus dieser Gelegenheitsoper hat sich ein wunderbar schöner Frauenchor von Cherubini („Dors noble enfant") auf unsere Tage gerettet.

29. Mai 1825 wurde Carl X. in Rheims nach altem Brauche gesalbt. Hofbeamte und Scharen von Neugierigen hatten für mehrere Tage alle Wagen und Postpferde in Paris belegt. 200 Musiker, also eine ganze Caravane von Troubadours und Ménéstrels, waren nach der Krönungsstadt zu befördern. Am Vorabend traf der König ein und begab sich sogleich in die Cathedrale, um der Vesper und Predigt beizuwohnen und dann ein „Te Deum" von Plantade zu hören. Andern Tages zog er unter den Klängen eines brillanten Marsches in die Kirche. Die Ceremonie begann. Im Moment, da der Celebrient dem Könige den Degen zurückgab, ertönte die Antiphone: „Confortare" von Le Sueur, und während der Bereitung des Salböls die Antiphone: „Gentem Francorum" von demselben. Während der sieben Salbungen wurde die Antiphone: „Unxerunt Salomonem" gesungen, nach derselben das „Vivat rex". Nun begann der Krönungsmarsch, und als das geweihte Diadem auf des Königs Haupt gesetzt ward, stimmte der Chor das „Vivat rex" aufs neue an. Aber jetzt mischte sich ihm das Brausen der Orgel, die Fanfaren aller Trompeten, die kriegerischen Märsche aller Regimentsmusiken, die Artilleriesalven, die um die Cathedrale her krachten. Das gab ein prächtig-wunderbares Charivari. Im Augenblicke der Proclamation, da der Gekrönte soeben auf dem Throne Platz genommen, öffneten sich altem Gebrauche gemäss alle Thüren des Gotteshauses, die Menge drängte lärmend ein, ein grosses Vogelhaus wurde geöffnet, dessen

Insassen sich beeilten, ihre, ihnen auf eine Art, die sie erschrecken musste, gebotene Freiheit zu benützen und sich irgend einen stillen Schlupfwinkel in den weiten gothischen Hallen und zahlreichen Capellen zu suchen. Der „Krönungsmesse“ von Cherubini ging ein kurzes „Te Deum“ von Le Sueur voran. Ein religiöser Marsch des erstern wurde während der Communion gespielt.

Am folgenden Tage (30. Mai) wurden mehrere Piecen gelegentlich des Empfanges der Ritter vom heiligen Geiste wiederholt. Da die Kirche zu Rheims zu gross ist, als dass Solostimmen darin zur Geltung kommen könnten, fand immer nur der ganze Chor Verwendung. Starke Harmoniemassen, in grossen Zügen entworfene Bilder mussten an Stelle des ausgeschmückten und figurirten Gesangs, wie er in der Capelle der Tuilerien üblich war, treten. Man erkannte allgemein an, dass die Tonsetzer sich den räumlichen Verhältnissen vollkommen anzupassen wussten und dass das Resultat der Aufführungen ein vorzügliches war.

Der Chor bestand aus je 20 Sopran- und Altstimmen, und je 28 Tenören und Bässen. Im Orchester waren 66 Streich-, 28 Blas- und 8 Schlaginstrumente vereinigt.

Am 6. Juni, dem Tage nach der Rückkehr des Königs, wurde in Notre-Dame ein „Te Deum“ gesungen. Am 8. gab die Stadt Paris dem König ein Fest mit Bankett, Concert und Ball. Am 10. fand in der Académie royale die erste Aufführung der dreiactigen Oper: „Pharomond“, Text von d'Ancelot, Guiraud und Soumet, Musik von Berton, Kreutzer und Boieldieu, statt. Am 12. gab die Stadt Paris den Marschällen, Präfecten, Maires und Deputirten ein zweites Fest. Am 13. war Staatsball im Theatersaal der Tuilerien; am 16. Hofoper: „La Vestale“ von Spontini; am 17. spielte die Comédie française im Tuilerientheater: die Tragoedie „David“; am 19. führte die italienische Oper: „Il Viaggio a Reimsossia l'Albergo del Giglio d'oro“, Text von Balocchi, Composition von G. Rossini auf (die Musik wurde später zur Oper „Comte Ory“ verwendet); am 20. gab man im Odeon die Gelegenheitsoper: „Louis XII.“

Fünf Jahre nach diesen ausserordentlichen Festlichkeiten und Loyalitätsbezeugungen, 25. Juli 1830, sang die königliche Capelle ihre letzte Messe und Vesper in S. Cloud. Die

Künstler dieser Körperschaft wurden wenige Tage später mit aufs äusserste reducirten Pensionen entlassen. Die Ordonnanz vom 27. Juli d. J. war den Musikern nicht minder unheilvoll, als die vom 10. August 1791. Die Revolution in Paris tobte während des 27., 28. und 29. Juli fort. Der König entfloh. Am 7. August ward er durch Kammerbeschluss abgesetzt. In der Capelle der Tuilerien, diesem dem Gebete und dem Frieden geheiligten Asyle, das nun zum Schlachtfelde erkoren war, fanden die letzten Kämpfe statt. In diese Räume zurückgedrängt, verteidigten sich die Belagerten vom 29. Juli. Gewehrfeuer donnerte im Tempel des Herrn, in den die Stürmenden nach Besiegung hartnäckigen Widerstandes endlich eindrangen. Sie fanden ihre Gegner in einem mit Waffen angefüllten Arsenal. Eine Unzahl Metallröhren jeden Calibers bedeckten den Boden, aber es waren keine Kanonen, Feldschlangen und Mörser, sondern die tonreichen Pfeifen einer neuen herrlichen Orgel, die ihr Erbauer, der geschickte und sinnreiche Instrumentenmacher Seb. Erard eben begonnen hatte aufzustellen, als die Julirevolution ausbrach.

Beilage A.

Capelle König Franz' I.

(1532—1533).

Compte deuxième particulier de maître Bénigne Sevré, conseiller du roi notre sire, et receveur général de ses finances en la charge et généralité de Languedoc, des recettes et dépenses faites par ledit maître Sevré, à cause des gages, pensions et entretenement tant des chantres, chanoines ordinaires de la Chapelle de Musique du roi notre sire, qu'aux chapelains de la nouvelle Chapelle de plain-chant, nouvellement créée et érigée par ledit seigneur, pour l'année 1532.

A très révérend père en Dieu, messire François, cardinal de Tournon, archevêque de Bourges, conseiller du roi et maître de sa Chapelle, et pour ses gages à cause de son dit état, 1200 liv. tournois, ci . . . . 1200 liv.

A. M^e^ Claude de Sermisy, sous-maître . . 400 „

Audit, pour la nourriture et entretenement de ses enfans de ladite Chapelle durant ladite année . 1080 „

Hautes-contre (Altisten).

Conr. Renger, chantre et chanoine ordinaire de la Chapelle . . . . 500 „
Hil. Rousseau . . . . 300 „
G. Le Vasseur . . . . 300 „
Hector Boucher, dit l'Enfant . . . . 360 „
Amaury de Longastre . . . . 300 „
Jac. Lebel . . . . 240 „
J. Patye . . . . 300 „
Gilles Parrain . . . . 300 „

Tailles (Tenoristen).

Th. Neelle, dit de Beauvais . . . . 300 „
Guill. Galicet . . . . 240 „
P. Bermont . . . . 240 „
Jac. Pillegrain, dit Mont-Tremblant . . . . . 240 „

Transport 6300 liv.

Transport	6300 liv.
Basses-contre (Bassisten).	
Noël Le Gallois	400 „
Ét. Vitercoq	300 „
J. L. Hérault, dit Servissas	300 „
P. Archer	300 „
J. Varlet	300 „
Chapelains des Hautes Messes, Servant par quartiers.	
P. Limosin	240 „
Jac. Turpin	240 „
Dessus (Discantist).	
P. Jouvencel, dit d'Austredent	300 „
Officiers de Ladite Chapelle.	
André Couard, chantre et chanoine ordinaire	120 „
P. Romaine, clerc	120 „
Guill. Jourdain, chanoine et notaire	120 „
Cosme de Neuville, sommelier, donné par le roi pour ses gages d'avoir amené et conduit les coffres où sont les livres, ornemens et autres choses servant en icelle chapelle	120 „
Guyon-Glinet, chantre et chanoine, aussi noteur	60 „
Claude La Brye, fourrier des chantres pour ses gages	60 „
Claude de Sermisy, sous-maître, tant pour l'entretenement que pour envoyer quérir des chantres	250 „
Plus, 150 liv. réparties pour gratifications à Me. P. Archer 75, Me A. Gouard 60 et à feu Guyon-Glinet 15	150 „
Guill. de Gilley, de nouveau retenu chantre, pour ses gages du dernier quartier de l'année 1533	75 „
Guill. St.-Étienne, id.	75 „
	9830 liv.

Parties et sommes de deniers délivrées aux chantres et chapelains de la nouvelle chapelle, nouvellement érigée pour dire par chacun jour le service canonial, grandes et petites messes en l'année 1533.

A maître Guill. Galicet, chantre et chanoine du roi, et maître de la chapelle de plain-chant . . . . . 140 liv.

J. Baillet	
J. Villaine	
Guill. Royer	
A. Perthin	
Jac. Glenard	
P. Péan	chacune . . 140 liv.
Guill. Nicolas	
Christophe Brocard	
Ét. Luc	
P. Vigneau	
Ph. Dicpedaille	

Zusammen 1680 liv.

Beilage B.

Die Bande der 24 (25) Geiger Ludwigs XIV.

Dessus de Violon
(Violinen).

F. F. Chevalier.
N. Baudy.
Ch. Goupy.
Guy Leclerc.
J. B. Rebel.
L. Francoeur.
F. Dubal.
P. Brunet.
P. de Lalande.
Aug. Lepeintre.
Ch. F. G. de La Ferté.

Hautes-Contre de Violon
(Violen).

J. B. Senaillé.
Jac. Roque.
Jac. Roque, fils.
C. H. Leroux.

Tailles de Violon
(Celli).

J. N. Moyen.
Th. Duchêne.

Basses de Violon
(Contrabässe).

P. Gilbert.
J. B. Molnory.
J. Buret.
Jh. Francoeur.
J. Noly.
N. B. Converset.
P. Marchand.
J. Leclerc.

Beilage C.

Capelle Napoleons I.

(1806).

Le Sueur, Director.
Rey, Musikmeister.

Rigel
Piccinni
} Orgel, Piano, Accompagnement.

Gesang.

Branchu
Manent
Armand
Pellet
Duret
Albert Hymm
} Sopran.

Lelong
Létang
} Alt.

Rolland
Nourrit
Laforêt
} Tenor.

Lays
Martin
} Bariton.

Albert Bonet
Dérivis
} Bass.

40 Choristen.

Orchester.

R. Kreutzer
Grasset
Duret
Gasse
Guigues
Vacher
} Erste Violinen.

Baillot
Pradher
A. Kreutzer
Manceau
Cartier
} Zweite Violinen.

Chol
Ertault
} Zweite Violinen.

Tariot
Bernard
Delézenne
Lefebvre
} Bratschen.

Baudiot
Boulanger
Charles
Levasseur
} Celli.

Hoffelmayer
Perne
Rifaut
Sorne
} Contrabässe.

Schneitzoeffer
Tulou
} Flöten.

Vogt
Gebauer
Sallentin
} Oboen.

Ch. Duvernoy
Dacosta
Solère
Lefebvre
} Clarinetten.

F. Duvernoy
Domnich
Collin
Othon
} Hörner.

Ozi
Henry
Delcambre
Gebauer
} Fagotte.

Dalvimare, Harfe.

Privatmusik des Kaisers.

(1807).

MM. Paër, Director und Componist.
Rigel, Accompagnateur auf dem Claviere.
Grégoire, Secretair.

Sängerinnen und Sänger.

Mmes. Grassini.
Paër.
d'Ellieu.*)
Albert-Hymm.
Giacomelli.

MM. Crescentini.
Brizzi.

Allmälig eingetretene Ergänzungen.

Mmes. Barilli.
Festa.
Sessi.
Camporesi.

MM. Crivelli, Tachinardi } Tenor.
Nozzari, tiefer Tenor.
Barilli, Bass.
Duport, Cello.

Beilage ***D.***

Capelle König Carls X.

(1830).

Le Sueur, Cherubini } Oberintendanten u. Capellcomponisten.
Plantade, Valentino (in Anwartschaft) } Capellmeister.
Grégoire, Inspector.
Lefebvre, Bibliothekar.
Durais, Secretair.
Lemonnier, Dabadie, Lambert } Sopran-Solo.
Staïti, Gide, Martainville } Alt-Solo.
Ponchard, Rigaut, A. Dupont } Tenor-Solo.
Consul, Levasseur, Stéphen } Bass-Solo.

Chor.

Avignon, Augusta, Beaugeard, Milhez, Lesueur, Ampère, Minoret } Sopran.

---

*) Zwei Fräulein d'Ellieu, eine davon später als Mad. du Bignon eine kunstgebildete Dilettantin ersten Ranges, waren am Hofe der Kaiserin Josephine.

Lebrun
Déleplanque
Bataillard
Le Roy
Rocoplan
Lemoine } Alt.

Sechs Musikpagen für Sopran und Alt.

Larochelle
Courtin
Moreau
Cornu
Chénié
Ch. Plantade
Scavarda
Doineau
Voisel
Trévaux
Catalan
Gaubert } Tenor.

Picard
Grégoire
Guignot
Louvet
Formatgeat
Cauchoix
Henry
Hem
Prévost
Albert-Bonet
Ferd. Prévost
Guion
Goyon
Doutreleau
Roberge } Bass.

Orchester.

Baillot
Marcou
Xavier
Kreubé
Libon } Viol. I.

Habeneck
Vidal } Viol. I.

A. Kreutzer
Spitz
Manceau
Cartier
Morena
Tilman
C. Habenek } Viol. II.

Tariot
Quinebaux
Chol
Amédée } Viola.

Baudiot
Boulanger
Charles
Berger
Norblin
Vaslin } Cello.

Gélineck
Sorne
Lami
Rifaut } Contrabass.

Tulou
Roger } Flöten.

Vogt
Brod } Oboen.

Ch. Duvernoy
Dacosta } Clarinetten.

D. Bühl
Dauvernet } Trompeten.

F. Duvernoy, Solist
Mengal
Dauprat } Horn.

Gebauer
Henry } Fagott.

Nadermann
Nadermann Sohn } Harfe.

St.-Laurent, Pauken.

Piccinni
Pradher } Clavier-accompagnement.

Benoist } Orgel.
Séjan
Dallery, Orgelstimmer.
Blanchet, Clavierstimmer.
Nargeot, Pagenhofmeister.
Masson, Instrumententräger.
Esculier } Diener.
Demacon
Hottin, Balgtreter.
Canton, Pagendiener.

Kammermusik des Königs Carl X.

Paër, Director und Componist.
Blangini } Accompagnateurs und Componisten.
Boïeldieu
Damoreau } Sopran.
Allard
Kunze
Danvers
Martainville } Alt.
Hérold
Héloïse
Ponchard } Tenor.
Rigaut
Bordogni
Consul } Bass.
Levasseur
Stéphen
Lafont, Violine.
F. Duvernoy, Horn.
Nadermann, Harfe.

Register.

Aaron, P. 98. 124.
Adam de la Hale 66.
Adam v. Fulda 124.
Adam v. S. Victor 50.
Adelman v. Stavelot 57.
Adenez le Roi 55.
Agobard v. Lyon 31.
Agricola, A. 94. 126.
Alanus v. Ryssel 51.
Albi 51.
Albigenser 50.
Alcuin 49.
Alexandre de Paris 55.
Aliquot, J. 103.
Allard 121.
Amalarius Symphosius 31.
Ambrosius v. Mailand 5.
Amorit, L. u. J. 96.
Angrade 11.
Ancre, Concino d' 172.
Anores, P. de la Noé 205.
Antier, M. 205.
Apathias 5.
Aquin, L. Cl. d' 204.
Arc, J. d' 88.
Arcadelt, J. 121. 127. 159.
Archier, J. L' 135.
Aristode 57.
Armagnac, Grafen v. 87.
Audebert, P. 97.
Aulen, J. 98.
Aurant, L. 156.
Auvergne, A. d' 204. 205.
Avignon, J. 86.
Aydie, R. d' 102.
Ayne (Hayne) 96.

Baco, R. 51.
Baignes, de 102.
Baldouin, N. 121.
Ballard, P. 205.
Balloce, J. 58.
Ballon, Cl. 195.
Baltazarini (Beaujoyeux) 177.
Barbe, A. 158.
Barberot, S. 97.
Barbion, E. 163.
Barbireau, J. 97.
Bardemont 120.
Barebas, P. 86.
Barilli, L. 215.
Barrè, L. u. A. 159.
Barre, Ch. H. de la 182. 192.
Barthélemy v. Florenz 120.
Basin 121.
Bassiron, Ph. 97.
Baston, J. 158.
Baudet, J. 121.
Beaufils, J. 102.
Beaugendre, J. 86.
Beaujoyeux 177.
Beda Aristoteles 57.
Beda Venerabilis 49.
Bégue, N. A. le 182.
Beis, Th. de 67.
Bélin, 9. 156.
Belin, J. 67.
Benedict v. Nursia 49.
Benedict v. S. Maure 55.
Benedict, Sänger 19. 21.
Berghem, J. de 159.
Bergis, G. Rigo de 121.
Bernaraille, S. 82.
Bernier, N. 185. 191. 204.
Berron, G. de 82.
Bertha, Königin 13.
Biaumont, P. 121.
Billon, J. du 159.
Binchois, E. 95.
Blamont, Fr. Colin de 204.
Blanc, J. 103.
Blanca v. Castilien 61.
Blanchard, E. J. A. 204.
Blavet, M. 205.
Blois, B. de 82.
Boëthius 4.
Bonbaroche, J. 82.
Bondini, M. 215.
Bonnières, de 169.
Bostrin 121.
Bourdon, P. 121.
Bourges, Ph. de 98.
Boutelou, A. 186.
Boyseau, G. 97.
Brassart 95.
Brequin, C. de 78.
Brizzi, A. 213.
Brossard, S. de 185.
Brun, Y. le 115.
Brunel, P. 115.
Brunhilde 9.

Bruno von Cöln 49.
Bruxeray, J. de 82.
Bulkyn 98.
Bury, B. de 204.
Busne, A. de (Busnois) 96.
Buterne, J. 182.
Buus, J. 159.

Caen, A. 121.
Caignet, G. 192.
Calletot, G. 82.
Calvière, G. A. 204.
Cambefort, J. 175. 197.
Campra, A. 185. 191. 204
Canis, C. 157.
Canne, Th. de 82.
Capelle (Chapelle) 1.
Cardoso, E. u. M. 159.
Cardot 152.
Carl d. Grosse 13. 18. 24. 27.
Carl d. Kahle 32.
Carl V. 78. 81.
Carl VI. 83.
Carl VII. 85.
Carl VIII. 107.
Carl IX. 141. 152.
Carl X. 220.
Carlier, N. 121.
Carimon 121.
Carimann 13.
Carmen 58.
Caron, F. 97.
Carpentras 126.
Carrion de Nisas 205.
Cassiador 4.
Catalani, M. 215.
Catharina v. Medici 137.
Cauchois, J. le 71.
Cavernon, Qu. 86.
Certon, P. 135.
Cesaris 58.
Chambion de Chambonnière 187. 192.
Champs, R. de 76.
Chaperon 189.
Charancies, R. de 67.
Charlier, J. 64.
Chariot, Pr. 196.
Charpentier, M. A. 185.
Chartres, J. de 78.
Chassé, Cl. L. D. de 205.
Chastelain, J. 157.
Cherubini, L. S. 220.
Childepert I. 7.
Childepert III. 1.
Chilperich I. 9.
Chlodovech I. 3.
Chlodovech II. 11.
Chrodechilde 3.
Chrodegang 13.
Ciconia, J. 98.
Cimarosa, D. 219.
Clair, J. M. le 205.
Clairémbault, N. 187.
Clamanges, E. de 92.
Claudin 121.
Clemens V. 67.
Clemens von Papa 156. 157.
Cleves, J. de 158.
Clibano, J. de 98.
Clisson, O. de 79.
Clothar I. 8.
Clothar II. 11.
Coclicus, A. Petit- 121. 163.
Cocqu, J. le 158.
Colasse, P. 182.
Colin, P. 135.
Compère, L. 126.
Concilium 163.
Conduit 59.
Conrad 120. 121.
Constant 98.
Constantin V. Copronymus 13.
Copin 98.
Corbet. Fr. 188.
Corbolio, Th. de 67. 71.
Cotto, 21. 57. 65.
Coupé, J. 98.
Couperin, Fr. 187.
Couperin, L. 188.
Couperin, Louise 183.
Couperin, M. A. 204.
Courtois, J. 156.
Courtois, M. 92.
Cousin, G. 121.
Cousin, J. 92.
Coussemaker, Ch. E. H. de 73.
Couteaux, A. aux 163.
Craen, N. 121.
Crequillon, Th. 157.
Crescentini, G. 214.
Cretien v. Troyes 54.
Croix, T. de la 57. 64.
Curte, J. de 95.

Dagobert I. u. II. 11.
Damiani, P. 49.
Daubenton, G. 76.
Déchant 58.
Delattre, J. Petit- 158.
Denet, G. de 54.
Descouteaux, Ph. 188.
Desmarets 184.
Destouches, A. C. 202.
Diaconus, P. (Winfried) 16.
Diniset 98.
Divitis (le Riche) 120.
Domarto 95.
Dubrail 187.
Dubuisson, M. 120. 121.
Ducourroy, E. 156. 169.
Ducis, B. 157.
Dufay, G. 70. 94.-98.
Duiffoprugcar, C. 134.
Dumanoir, G. 192.
Dumont, H. 179.
Dunoyer, A. 160.
Dunstapie, J. 95.
Duns Scotus 51.
Dupuis, N. 95.
Duverger 205.

Enfant, Inf. P. l' 120.
Erhard le Fleure 86.
Escluse, G. de l' 102.
Everard 94.

Fage, T. de la 121.

Faignant, N. 157.
Fauges 95.
Fauxbourdon 59.
Favières, J. 121.
Fede 98.
Ferrai, P. 205.
Ferrand, D. 194.
Fevin, A. de 126.
Flanel, E. 94.
Flavius v. Chalons 7.
Florus 7.
Fontenay, P. de 92.
Forestier, M. 121.
Formet 156.
Fortuila, J. 121.
Fortunatus 7. 8.
Fosse, J. de la 103.
Fouquet 204.
Franciscus, S. 49.
Franco v. Cöln 57.
Franco v. Paris 57.
Francoeur, Fr. 204.
Francoeur, L. F. u. L. J. 205.
François I. 127.
François II. 140.
François, J. 86.
François de Cremona 120.
Fray, P. de 121.
Fredegunde 9.
Fresneau, H. 91.
Frey, J. C. 172.
Furbisseur 121.

Gafor, Fr. 124.
Gall 7.
Gantez, A. 174.
Garlande, J. de 57. 73.
Garnier 156.
Gascogne, M. 163.
Gascoignolles, J. de 102.
Gautier, D. J. 187.
Gauzargues, Ch. 204.
Gaye, J. 186.
Genet, E. (Carpentras) 126.
Georg, Orgelbauer 30.
Georg Primicerius 14.
Gervais, Ch. H. 191. 201. 204.
Gerson, J. de 64.
Gervold v. S. Wandrille 16.
Ghiselin, J. 121.
Glelée, J. 55.
Giroust, F. 204. 206.
Glareanus (Loritz) 116. 124.
Godebrie, J. (Jacotin) 121.
Goës, D. de 159.
Gombert, N. 121. 127. 156. 157.
Goodendag, J. 98.
Goswin, A. 160.
Goswin, J. 86.
Goudimel, Cl. 159 163.
Goupillet, A. 182.
Gourdin, G. 102.
Grandpont, A. de 82.
Grassini, G. 214.
Gregoire maître 121.
Gregor d. Grosse 6.
Gregor v. Tours 7. 10.
Guarnier, G. 99.
Gubuzo 86.
Guerrero, Fr. 159.
Guesclin, B. du 79.
Guido v. Arezzo 16. 21. 55. 58.
Guido v. Chalis 57.
Guignon, J. P. 205.
Guillaume 102.
Guillaume de Paris 97.
Guiot, J. (Castileti) 158.
Guntram 10.
Guzmann 49.

Hadrian I. 16.
Hame 98.
Hanard, M. 98.
Hanboys, J. 58.
Handlo, R. de 58.
Heinrich II. 137. 152.
Heinrich III. 146. 154.
Heinrich IV. 163.
Hèle, G. de la 157.
Hellascar, 32.
Hemer, J. 86.
Hemon, J. 82.
Hexachordsystem 55.
Hieronymus de Moravia 57. 73.
Hilarius v. Poitiers 6.
Hildebert v. Tours 50.
Hobrecht, J. (Obrecht) 97. 127.
Hollander, Chr. u. S. 160.
Hollingue, J. de (Mouton) 120.
Hotmann 188.
Hotteterre, L. u. N. 188.
Housseuille, P. 196.
Houtan, R. de 55.
Hucbald 21. 58.
Hutin, P. 86.
Hykaert, B. 99.
Hymneglide 11.

Jacotin 121.
Jacques 115.
Jannequin, Cl. 121.
Jans, Ch. 157.
Japart, J. 121.
Jardins, H. des 183.
Jehan de la Fontaine 67.
Jeliotte, P. 205.
Jndret, Fl. 188.
Johann XIX. 56.
Johann XXII. 65. 69.
Josquin de Prés 113. 126.
Jourdan, B. de la Salle 188.
Joye Gille 98.
Itier, L. u. G. 187.

Kerle, J. de 160.
Kie, J. 95.
Klöster 48.

Lagneau 187.
Lalande, M. R. 182. 188. 189.
Lallemant, M. 192.
Lalouette, J. Fr. 185.

Lambert li Kors 55.
Lambert, M. 188.
Lambillote, L. 22.
Landin 204.
Lannois, Coll. de 121.
Lannoy, J. de 92.
Lapicida, E. 98.
Lardois, J. 102.
Lassus, O. de 127. 152. 156. 160.
Layolle, Fr. de 121.
Lebrun, J. 120.
Leclerc, J. 92.
Leféburе, Fr. 97.
Leidrad v. Lyon 26.
Lejeune, Cl. 163.
Leingni, G. de 54.
Lekent, V. 92.
Leonin 63. 73.
Lepeintre, Cl. 157.
Lepiart, P. 76.
Leschenet, D. 156.
Lescurel, J. 71.
Lespinay, J. de 102.
Lesueur v. Rouen 183.
Levesque, S. 195.
Lheretier, J. 121.
Liantier, 102.
Lisson, R. de 55.
Liturgien 25.
Longueval 120.
Loritz, H. (Glareanus) 116.
Loz, N. de 82.
Ludwig d. Fromme 29.
Ludwig IX. 60.
Ludwig XI. 90.
Ludwig XII. 111. 118.
Ludwig XIII. 171.
Ludwig XIV. 179.
Ludwig XV. 203.
Ludwig XVIII. 220.
Lulli, J. B. 177. 188.
Lupi 121.
Luyton, Cl. 160.

Maante, R. de
Machault, G. de 73. 80.
Madin, H. 204.
Mailiard, J. 163.
Maistre, M. le 160.
Maître, P. le 103.
Maizières, Ph. de 82.
Malbecq, G. du 95.
Malcort 21.
Mamertus v. Vienne 6.
Mancourt, P. de 121.
Manessier 54.
Mantuanus 65.
Marais, M. 188.
Marbod v. Rennes 50.
Marchan de Milan 120.
Marchand, J. B, J. u. N. 188.
Marculf 1.
Maresse, J. 86.
Marie de France 55.
Mariot, G. le 97.
Martin v. Tours 1.
Martini, J. 121.
Mathieux 204.
Matho, J. B. 188.
Mauburn, J. 92.
Mauduit, J. 163.
Maupin 121.
Maurin
Max I. 108.
Mazarin, J. 178.
Mehul, E. N. 208.
Meung, J. de 55.
Michau 121.
Milot, N. 156.
Minoret 182.
Miracle, Borel de 186.
Molier, L. de (Molière) 192.
Molinet, J. 98.
Monmouth, G. de 54.
Monte, Ph. de 160.
Monte-regali, E. de 121.
Montgival, Abbé de 195.
Monton, P. 121.
Montonville, J. J. Cassanea de 204.
Morales, Ch. de 159.
Morin, J. B. 185.
Morton, R. 95. 96.
Mouton, 120. 121.
Motette 59.
Muraire, Cl. 186.
Muris, J. de 65. 73.
Mutation 56.

Naich, H. 159.
Nantilda 11.
Napoleon I. 206.
Naumann 73.
Nernet, Fr. J. 102
Neumen 20
Neuville 66.
Nicolaus v. Brescia 120.
Ninot 98.
Nisas, C. Carrion de 205.
Nivers, G. 182.
Noé, P. Anores de la 205.
Noël 121.
Noly 121.
Norbert 49.
Normanorum 86.
Notendruck 112.
Notrau 49.

Odington, W. 57.
Odo v. Clugni 49.
Okeghem, J. 92. 126.
Orgel 13.
Ortiz, E. 159.
Orto, de 121.
Orvieto, U. d' 124.

Paër, F. 24.
Pagan, P. 120.
Paisiello, G. 207.
Parnant, J. 92.
Pasquier 96.
Pasquin 98.
Paul I. 12.
Paulin 204.
Payen, N. 157.
Peletier 120.
Penet, H. 121. 163.
Pernes, J. de 92.
Perotin 63. 73.

Persuis, L. L. Loiseau de 221.
Petit, G. 120.
Petrus, Sänger 21.
Peudargent, M. 160.
Pevernage, A. 157.
Peyrat, G. du 170.
D. Philidor 187. 198.
Philipp IV. 67.
Phinot, D. 163.
Picot 156.
Pieche, P. 199.
Pieton, L. 158.
Pinarol, J. de 98.
Pinel 188.
Plonnier, J. 159.
Pipelare, M. 121.
Pippin d. Kurze 12.
Pissiaco, R. de 71.
Pistor, H. 91.
Plaisance, Chr. u. S. de 120.
Plantade, Ch. H. 220.
Poignare 95.
Poissy, R. de 91.
Porchi 121.
Porta, C. 160.
Poulain, H. 92.
Préjan 115.
Prés, J. de 113. 126.
Prevost, G. 94.
Prioris, J. 94.
Prospère, P. 94.
Puyllois, J. 95.

Quadruple 58.

Rabanus 49.
Sainte-Radegunde 8.
Ragot, J. 95.
Raoul de Maante 67.
Rebel, A. 190.
Redois, J. 95.
Regnard 160.
Reingot, G. 121.
Remedius 14.
Renner, A. 158.
Reverdi, G. T. 121.
Richafort, J. 156.
Richard, Et. 188.
Riche, A. le (Dividis) 120. 121.
Richelieu, A. J. du Plessis, Duc de 173.
Rigo, C. de Bergis 121.
Ripe, A. de 135.
Riquier, G. 53.
Riuel, J. de 82.
Robert v. Arbissel 49.
Robert v. Citaux 49.
Robert, P. 180.
Robert, Th. 179.
Robin 159.
Robinet, G. 102.
Roda, P. de 121.
Rode, J. 138.
Rode, P. de 102.
Rol, G. le 120. 121.
Roi, J. du (Regis) 97.
Romanus, Sänger 21.
Roquler (L. Gigault) 103.
Rore, C. de 160.
Rostaing, P. 102.
Rouge, le (Rubeis) 98.
Roulhe, E. de 92.
Rousseau, H. 156.
Rousseau, P. 121.
Rue, P. de la 94. 125.

Sabilon, R. de 64. 73.
Sängerschulen in Rom und Avignon 69.
Saint-Bernard 49. 50.
Saint-Berthaire 10.
Saint-Cloud, P. de 55.
Saint-Colombe 188.
Saint-Didier 10.
Saint-Martin 175.
Saint-Rustique 11.
Saint-Sulpice 11.
Sale, Fr. 160.
Salisbury, J. de 65.
Sallentin, A. 205.
Salomon, E. 57.
Sanct-Gallen 22.
Sanlecque, J. de 205.
Sauvage, J. 103.
Sayve, M. de 160.
Schaffen, H. 163.
Schauspiele 104.
Sepulveda 159.
Sermisy, Cl. de 135. 156.
Sigebert I. 8.
Sigebert III. 11.
Sigebert v. Gemblours 57.
Simeon, Sänger 14.
Solmisation 56.
Stappen, C. de 121.
Stephan III. 13.
Stuart, J. (Stewart) 95.
Suavegotta 7.
Subiet, A. (Cardot) 152.
Sueur, J. Fr. Le 208.
Sulpice, Lector 24.
Suzay, P. de 76.
Swelinck 126.

Tadinghen, J. 98.
Tapissier 58.
Theodor de Froismons 82.
Theodor, Sänger 19. 21.
Theodorich I. 7.
Theodorich III. 1. 11.
Theodorich d. Grosse 4.
Theodulf v. Orleans 32.
Theoger 57.
Therache, P. 120.
Thierry, J. 121.
Thomas v. Aquino 51.
Tinctoris 99.
Tonschulen, französische u. niederländische 72.
Toupe, P. 115.
Tour, J. de la 95.
Tourant, J. 121.
Tribaux 86.
Triple 58.
Trobadours 52.
Trousselin, Ch. 102.
Turplin 98.

Universitäten 51.
Urban V. 64.

Vaerwere, J. de 99.
Vaet, J. 160.
Valderravano, E. de 159.
Vaqueras 158.
Varennes, A. de 55.
Varignies, J. de 86.
Varnilliers, N. de 102.
Vaschueil, J. de 102.
Vasquez, J. 159.
Vento, J. de 160.
Verbonnet 94.
Verdelot 159.
Ver Just 94.
Vernon, J. de 82.
Victoria, T. L. da 159.
Vigoureux, Le 121.
Vielstimmigkeit 72.
Vinders, J. 158.
Vinet, J. 86.
Viola, della 160.
Virago, Fr. de 120.
Visée, R. de 188.
Vitry, Ph. de 73.
Vougue, J. de 102.
Vultrogotha 7.

Wace, R. 59.
Waelrant, H. 157.
Warimbert 10.
Weerbecke, C. de 121.
Wilhelm IX. v. Aquitanien 52.
Willaert, A. 125. 159.
Winfried (P. Diaconus) 16.
Wyngaert, A. v. d. (Vinea) 120. 158.

G. Zarlino 124. 160.
Zeelandia, H. de 94. 98.
Zingarelli, N. A. 217.

Druck von A. Haack Berlin NW, Dorotheenstr. 55

STUDIEN

ZUR GESCHICHTE

DER FRANZÖSISCHEN MUSIK.

VON

H. M. SCHLETTERER,
DR. PHIL. UND CAPELLMEISTER.

II.

GESCHICHTE DER SPIELMANNSZUNFT IN FRANKREICH UND DER PARISER GEIGERKÖNIGE.

BERLIN N. 1884.
VERLAG VON R. DAMKÖHLER.

GESCHICHTE

DER

SPIELMANNSZUNFT IN FRANKREICH

UND DER

PARISER GEIGERKÖNIGE.

VON

H. M. SCHLETTERER,
DR. PHIL. UND CAPELLMEISTER.

BERLIN N. 1884.
VERLAG VON R. DAMKÖHLER.

INHALT.

	Seite
Vorrede.	
Einleitung. (Quellen. Die Violine, die Königin der Instrumente.)	1
Die Troubadours und die Ménétriers, die fahrenden Spielleute	7
Hervorragende Ménestrels	16
Die Gründung der Confrérie S. Julien	18
Vornehme Gönner der Spielleute	31
Die neuen Statuten. 1407	34
Die Geigerkönige	38
Processe mit den Tanzmeistern und mit Lully	42
Neue Geschworne und Einziehung des Amtes eines Spielmannskönigs	50
Allgemeine Kunstzustände	51
Streit mit den Clavierspielern	55
Process mit den Vätern de la doctrine chrétienne	58
Übergabe der S. Julianskirche an die constituirende Versammlung	64
P. Guignon, der letzte Geigerkönig	65
Anhang I: Annales de Jehan et Estienne Ferrier	71
Anhang II: Deux Virtuoses français à Anvers	85
Anhang III: L'Entretien des musiciens par A. Gantez	89
Anhang IV: Über die Instrumente der Ménétriers	96
Anhang V: Die französischen Geigenmacher	104
Beilage A: Statuten der S. Juliansbrüderschaft vom Jahre 1321	115
Beilage B: Neue Statuten und Befehle vom Jahre 1659	118
Beilage C: Klagesache der Clavierlehrer gegen die Zunftadministratoren und Du Manoir. 1695	123
Beilage D: Das von den Geschwornen der Tanzmeisterzunft erschlichene Patent. 1707	123
Beilage E: Patent zu Gunsten der Organisten der Capelle und anderer die Musik betreibender Personen. 1701	128
Beilage F: Gerichtlicher Entscheid in Sachen des Kirchenstreites. 1664	130
Beilage G: Protocollauszug über das Inventar der S. Julianskirche	130
Beilage H: Schätzung der Kirche S. Julian	134
Beilage I: Beschluss des Staatsrates. 1773	135
Beilage K: Edict. 1773	136
Beilage L: Neuer Patentbrief. 1773	137
Nachträge und Berichtigungen	139
Register	149

Vorwort.

Weitaus in schlimmerer Lage als der politische Historiker befindet sich der Kunsthistoriker, dem es um unumstössliche Thatsachen und sichere Nachweise zu thun ist. Während jenem zahllose Vorarbeiten und eingehendste Quellenforschungen zur Verfügung stehen, sieht sich dieser auf einem vielfach unbebauten Boden oder nur dürftigen Anfängen gegenüber. Wichtige Vorkommnisse bergen sich ihm noch unterm Schleier zweifelhafter Mitteilungen oder müssen erst aus einer Menge von Zuthaten und Anhängseln, von welchen sie im Laufe der Zeit überwuchert wurden, herausgeschält werden. Nur sehr mühsam lässt sich oft, eben weil sichere Angaben so ganz fehlen, das Richtige und der eigentliche Sachverhalt feststellen. Es wird noch vieler glücklicher Hände und glücklicher Funde und eines Zusammenwirkens unermüdlicher Forschungen und günstiger Zufälle bedürfen, ehe man in der Lage sein wird, auf fester Grundlage eine, berechtigten Ansprüchen genügende Geschichte der Musik zu schreiben. Wie viele Namen grösster Meister werden für uns stets Rätsel bleiben? Noch immer hüllen die Personen, die sie trugen, sich in undurchdringliches Dunkel, ja nicht einmal die Zeit, in der sie lebten, lässt sich mit voller Sicherheit bestimmen. Und wenn uns nun auch über Künstler früherer Jahrhunderte spärliche Mitteilungen vorliegen, wie vorsichtig sind sie noch immer zu prüfen und zu verwenden!

Naturgemäss konnte der Gegenstand, der im vorliegenden zweiten Teile meiner Studien behandelt ist, das Interesse der Geschichtsschreiber noch weniger anregen, als andere wichtigere Partien der Kunstgeschichte. Erst zuletzt steigt man aus der freien Umblick gewährenden Sonnenhöhe in die nebelerfüllten Thäler hinab, wendet man das Auge von strahlenden Erscheinungen zu niederern Regionen. Und die fahrenden Mu-

siker früherer Jahrhunderte lebten ja in der untergeordnetsten Kunstsphäre, zogen, entgegengesetzt den fahrenden Comödianten und Virtuosen unserer Tage, die zu ihren Reisen die erste Wagenclasse zu benützen pflegen, unbeachtet, bescheiden und allen Unbilden der Witterung und Armut, allen Wechselfällen der Gunst und Laune preisgegeben, aber freilich auch imstande, jedes Sonnenlächeln des Glücks zu haschen, auf endlosen Landstrassen und durch tiefdunkle Wälder dahin. Wer kannte, wer beachtete, wer kümmerte sich um sie, wer nahm sich der Verachteten, Ausgestossenen an?

Es kann also nicht überraschen, wenn heute noch eine Geschichte der Spielmannszunft nur wie eine skizzenhafte Aneinanderreihung flüchtiger und spärlicher Thatsachen sich ansieht, und wenn sich die Reihe der Spielmannskönige ebensowenig chronologisch genau und vollständig herstellen lässt, wie der Stammbaum so mancher Adelsfamilie, in dem seit Adams oder Cäsars Zeiten sich auch noch viele unausfüllbare Lücken finden. Besser kann es speciell auf diesem Gebiete erst werden, wenn unsere kunstgeschichtliche Forschung aufhört, mit Vorliebe auf ausgetretenen Bahnen zu wandeln und in endloser Folge über bekannte, immer wieder bearbeitete und wiedergekäute Gegenstände (wir wollen nur an die Biographien Bachs, Beethovens, Schuberts u. s. w. erinnern), dickleibige Bücher, ja ganze Bibliotheken in die Welt zu setzen; wenn unsere Forschung endlich in die Archive der Höfe und Städte, Kirchen und Schulen, durch einstige Kunstliebe und Kunstpflege in ehrenvollem Rufe stehend, sich einarbeitet. Welche ungeahnten Ergebnisse würden solche Archivstudien in Baiern, Sachsen, Preussen, Oesterreich, Braunschweig, Württemberg, in Augsburg, Nürnberg, Frankfurt a/M., Cöln, Hamburg u. s. w. ganz besonders auch bezüglich der Hof-, Stadt- und fahrenden Musiker ergeben!

Allerdings, derartige Studien sind sehr undankbar. Sie lohnen sich weder der Honorare wegen, die dafür bezahlt oder eigentlich nicht bezahlt werden, noch lassen sie sich als gerngelesene, liebenswürdig nette Feuilletons in illustrirten und nicht illustrirten Blättern verwerten. Man muss sie einzig um der Sache willen und ohne jede Aussicht auf Anerkennung, aus reiner Liebe und selbstloser Begeisterung für die Kunst unternehmen. Es dürfte also noch sehr lange dauern, —

denn die Musiker sind nirgends so gestellt, dass sie auf den nächstliegenden Broterwerb verzichten und aussichtslose, wenn auch nützliche Arbeiten unternehmen könnten, — bis für unsere Musikgeschichtsschreibung die unerlässlich notwendigen Vorbedingungen und Grundlagen, auf denen sich ein sicherer, stolzer Bau aufführen lässt, geschaffen sind.

Eben diese mangelhaften Zustände müssen auch die Mängel und das Lückenhafte der vorliegenden Arbeit entschuldigen, aber ich würde ein sehr schönes Ziel erreicht haben, wenn durch das Obengesagte solche ehrenwerte und kunstbegeisterte Männer, welche über ihre Zeit verfügen können und die wünschenswerte Einsicht besitzen, zu bahnbrechenden Studien sich veranlasst und angeregt sehen würden.

Dr. H. M. Schletterer.

Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und der Pariser Geigerkönige.*)

„Der Ménestrel, mit dem Troubadour zu den frühesten Sängern zählend, hat im Verein mit ihm den Grund zur Literatur gelegt. Als Geschichtschreiber überliefert er genaueste Details über die Sitten seiner Zeit und die historischen Thatsachen seiner Epoche; er war der alleinige Förderer der weltlichen Musik, die in ihrer Kindheit nur bei ihm Schutz und Pflege fand, der ausschliessliche Träger der instrumentalen Kunst und der treue Bewahrer volkstümlicher Poesie. Für die von ihm geleisteten wichtigen Dienste schuldet ihm die Nachwelt Dank und Anerkennung."

Die Violine, welche den Reigen unserer Orchesterinstrumente führt, nennt man vollberechtigt die Königin der Instrumente. Sieghaft belebt, durchdringt, beseelt und beherrscht ihr Ton die im Sturme um sie schwellenden oder in zartem Flüstern neben ihr verklingenden Genossen, gleich und mit ihr bestrebt, das Ohr zu fesseln und zu bezaubern, beseligende Empfindungen anzuregen, tiefe Eindrücke und ungeahnte Wirkungen hervorzurufen. Diese ihre Herrschaft datirt nicht erst aus neuerer Zeit; sie war mehr oder minder schon der rohgefügten dreisaitigen Rebec, der schrilltönenden Fiedel, wie später der vervollkommneten Violine bereitwillig zugestanden. Die Geschichte der Musik kennt wol hervor-

*) Quellen: M. Fétis: Curiosités historiques de la musique. Par. 1830. — M. B. Bernard: Recherches de l'histoire de la corporation des ménétriers de la ville de Paris. — A. W. Ambros: Geschichte der Musik. B. II. 1864. III. 1868. — J. Gallay: Le mariage de la musique avec la dance (1664). Précédé d'une introduction historique. Par. 1870. — A. Vidal: Les instruments à archet. P. 1876. — P. Anselm Schubiger Musikalische Spicilegien. B. 1876. — Er. Thoinan: L. Constantin, Roi des violons. 1624—1657. P. 1878. — Eug. d'Auriac: La corporation des ménétriers et le roi des violons. P. 1880. — W. Bäumker: Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland. Fr. i. Br. 1881.

ragende Virtuosen auf mancherlei Instrumenten, die vorübergehend als Könige der Kunst gepriesen worden sein mögen, aber ein vom Landesfürsten durch die Königswürde geehrter und begnadeter, an die Spitze einer grossen Corporation gestellter, seinen Titel vollberechtigt führender König war doch nur „der König der Geiger." Dies Königtum galt sowol dem Instrumente, dessen ausserordentliche Eigenschaften man dadurch anerkannte, wie dem durch entwickeltere Technik und musikalische Intelligenz vor seinen Genossen sich auszeichnenden Spieler desselben, und blieb, so lange die „confrérie des ménéstriers" oder die Spielmannszunft in Frankreich bestand, ein angesehenes, einflussreiches Amt, für einen hervorragenden Musiker eine ehrenvollste Auszeichnung.

Der griechische Schriftsteller Diodorus aus Argyrion in Sicilien (daher „Sicilier" genannt), ein Zeitgenosse Cäsars und Augustus', der weite Reisen durch Europa und Asien gemacht, erzählt in seinem oft angezogenen Geschichtswerke gelegentlich der Schilderung Galliens, „dass er dort neben den Tempelpriestern, den Druiden, eine zweite Musikerclasse, die Barden, gefunden habe, die sich ihre dem Lobe der Helden und dem Tadel der Feigen geltenden Gesänge auf lyraähnlichen Instrumenten (Harfe und Crouth, engl. Crowth) begleiteten". Mit der Zeit entartend, gewannen unter ihren Liedern die Spottgesänge und die mit comischen Elementen untermischten solches Übergewicht, dass die einst hochgeachteten Sänger endlich ihres Ansehens gänzlich verlustig gingen. Nicht mehr vor Königen und Helden ertönten zuletzt ihre ehemals zu mutvollen Kämpfen anfeuernden Schlachthymnen, ihre die Tapferkeit und den Sieg verherrlichenden Verse, in Dorf und Stadt, auf Landstrassen und an öffentlichen Orten sangen sie jetzt frivole Lieder, trieben sie ein zweideutiges, übelberüchtigtes, schon deshalb missachtetes Gewerbe, weil es um Lohn geübt wurde.

Als dann das einst weltgebietende Römerreich dem Andrange der Barbaren und inneren Revolutionen erlag, verbreitete sich das Gesindel römischer Gaukler und Mimen (histriones, joculatores, gladiatores und thymelicis) unter den kurz vorher noch unterjochten Barbarenstämmen jenseits der Alpen, sich hier alsbald mit verwandten vagabundirenden Elementen mischend. Noch waren derartigen Landfahrern

Poesie und Musik fremd, aber bald erkannten sie, welcher Zauber durch Reime und Töne, durch Gesang und Instrumentenspiel auf die Hörer zu üben war. Bald finden wir sie, die immer so schlau und klug jeden Vorteil zu erkennen, zu erhaschen und auszunützen wussten, denn auch vor den Hütten fränkischer Häuptlinge die Radleier drehend und fremde, eigenartige Weisen dazu singend, während minderwertigere ihrer Genossen auf den Kirchhöfen vor der aus den Gotteshäusern strömenden Menge ihre Kasten öffneten, um buntgekleidete Affen oder grell aufgeputzte Drahtpuppen tanzen zu lassen.

Dies fahrende und heimatlose Volk der Possenreisser, darauf hingewiesen, sein Brot auf jede Art zu suchen, konnte in den Mitteln zur Erreichung seiner Absichten nicht wählerisch, ja musste sogar allen Wünschen und Lüsten dienstbar sein. Es führte weder eine der Würde der Kunst, noch eines ehrlichen Handwerks entsprechende Existenz. Mit Harfe und Rote (Zither), Rebec und Vièle (Fiedel und Viola), Leier und Cornemuse (Musette und Sackpfeife) und allem andern zu ihren Künsten und Gaukeleien nötigen Kram ausgerüstet, stellten sie sich allerwärts ein, wo Kirchweihen und Märkte ein Zusammenströmen vieler Leute erwarten liessen, wo Hochzeiten gefeiert wurden oder prunkvolle Feste Aussicht auf lohnenden Gewinn und Veranlassung zu Spiel und Tanz boten. Man zählte aber zur Classe der Spielleute: „die Phifer, Puker, Videler, Singer, Springer, Kukeler, Lezer, Scherer, Bader und alle gehrenden Lüte, Herolde und Schreier". (Sachsenspiegel.)

Wie jede nur der Sinnenlust dienstbare Kunstübung, war auch das Gewerbe der Spielleute verpönt, galt es in der öffentlichen Meinung als unehrenhaft. Die Kirche versagte diesen Sündern, wenn sie nicht zu strengen Bussen sich bequemten, Abendmahl und ehrliches Begräbnis.*) Das staatliche

*) Die Ansicht, dass die Kirche die Spielleute mit dem Banne belegt habe, scheint eine irrige. Der Canon des Concils von Arles (314), der die Mimen von kirchlicher Gemeinschaft ausschliesst, lässt es, abgesehen, dass er nur particulare Bedeutung hat, ungewiss, ob er nur gegen heidnische Schauspiele sich wendet oder auch auf mittelalterliche zu beziehen ist. Der gelehrte Alcuin aus York (733—804), einer der Freunde und Vertrauten des grossen K. Carl, hat 500 Jahre später noch immer eine sehr geringe Meinung von derartigen Künstlern. Er will durchaus nichts von ihnen wissen und meint, es sei besser, Gott als den Schauspielern gefallen zu wollen und statt für die Possenreisser, für die Armen zu sorgen. Und der berühmte Prediger Honorius

Gesetz, mit dem sie bei fortschreitender bürgerlicher Ordnung nur allzuoft in Collision kamen, erklärte sie für ehrlos und infam. Spielmannskinder, den Unehrlichgebornen gleichgeachtet, durften kein ehrliches Handwerk erlernen; konnten in keine Zunft eintreten; ohne Dispens sollte kein Spielmann zu einem kirchlichen Amte zugelassen werden. Bei seinem Tode fiel seine Habe der Gemeinde zu, in der er gestorben war. Ein Sohn, der gegen seines Vaters Willen Spielmann wurde, galt als enterbt. Die Genugthuung, die den Spielleuten das Gesetz bei Beleidigungen gewährte, war geradezu ein Hohn.

Augustodunus urteilt noch strenger als er. Auf die Frage, ob die Spielleute auch das ewige Leben hätten, antwortet er: „Durchaus nicht, denn sie sind Gehilfen des Teufels.“ Der h. Thomas von Aquino (1224—1274) dagegen, der bedeutendste Theologe des Mittelalters, doctor universalis oder angelicus, Vater der Moral, der zweite Augustin genannt, ein Kirchenlehrer untadelhaften Rufes, äussert sich bei weitem milder über sie, indem er sagt: „Das Spiel ist zur Unterhaltung notwendig. Für alle dem Vergnügen der menschlichen Gesellschaft dienenden Dinge können erlaubte Gewerbe angeordnet werden. Deshalb ist auch das den Menschen Trost spendende der Histrionen an sich nicht unerlaubt und sind diese selbst nicht im Stande der Sünde, wenn sie dabei nur Mass halten, d. h. nicht unerlaubte Worte oder Thaten im Spiele vorbringen, es nicht zu ungebührlichen Nebengeschäften benutzen oder zu unpassender Zeit spielen. Daher sündigen diejenigen auch nicht, welche diese Leute in mässiger Weise unterstützen, sondern sie handeln recht, wenn sie ihre Dienste lohnen.“ Mit viel weniger Rücksicht drückt sich dagegen ein Zeitgenosse des h. Thomas, der Bruder Berthold von Regensburg (st. 1272) in einer seiner Predigten aus: „Die Gumpelleute, Geiger, Tambure und wie alle heissen, die Gut für Ehre nehmen, sind leider von uns abgefallen. Sie reden das Beste von einem, so lange man sie hört, und das Böseste, wenn man ihnen den Rücken kehrt; sie schelten viele vor Gott und der Welt gerechte Leute und loben die, welche Gott und der Welt zum Schaden leben. Denn ihr ganzes Leben ist auf Sünde und Schande gerichtet, und sie schämen sich keiner Sünde noch Schande. — Und was der Teufel zu reden verschmäht, das redest du, Spielmann, und was er in dich schütten kann, lässt du aus deinem Munde fallen. Wehe, dass je Taufwasser über dich kam! Wie hast du Taufe und Christentum verleugnet! Alles, was man dir gibt, gibt man dir mit Sünde, und die dir geben, müssen Gott am jüngsten Tage Rechenschaft dafür ablegen. Fort mit dir, wenn du irgend hier bist, denn du bist uns abtrünnig mit Schalkheit und Lüderlichkeit und drum sollst du zu deinen Genossen, den abtrünnigen Teufeln gehen, von denen du den Namen hast: Du heisst Lasterbube und deine Gesellen Schandolf, Hagedorn, Höllenfeuer, Hagelstein u. s. w.“ — Spielleute solcher Gattung gehörten in die Kategorie „öffentlicher Sünder“, denen ihr Christenrecht verweigert werden konnte. Das konnte aber bei solchen, die anständig lebten, nicht geschehen; doch waren auch sie gehalten, 15 Tage vor Empfang der Sacramente sich der Possenreisserei und Gewerbeausübung zu enthalten.

Selbst wenn einer von ihnen verwundet wurde, durfte er nur den Schatten seines Verletzers schlagen.*) Kinder der Freude und Freudebringer, wo sie erschienen, kannten sie selbst im Grunde der Freuden nur wenige. Welche Liebe zur schmeichelnden Kunst der Töne und zu mimischen Spielen gehörte dazu, um trotz der den Jongleurs allseitig bethätigten Geringschätzung, doch ihre Genossenschaft bis zur heutigen Stunde nicht aussterben zu lassen! Nur echtes, innerem Drange rückhaltlos folgendes Talent und ein mit ihm nicht selten verbundener unbesiegbarer Wandertrieb konnte sie ermutigen, die ganze Last der Schmach und Unbill zu tragen, die mit ihrem Stande verknüpft war und die selbst heute noch nicht völlig von Musikanten und Comödianten genommen ist.

Zur Anreizung der Zuschauer hatten sich den Gauklerbanden von je auch Weiber angeschlossen. Die dadurch entstehenden sittenlosen und anstössigen Verhältnisse trugen einen Grossteil zur Verachtung des Gewerbes bei und zogen ihnen den untilgbaren Hass aller ehrbaren Frauen zu. Frech, gewandt, ausgelassen und zudringlich, mit glänzendem Flitter behangen und oft von fremdartig-berückender Schönheit, schlugen diese Spielweiber in ihren bacchantischen Tänzen das griechische Tamburin oder zum wilden, sinnverwirrenden Reigen die asiatische Klapper. Dann wieder sangen sie mit süsser Stimme ihre Koselieder, dabei mit beredten Blicken das Männervolk anlockend und ihm durch heimliches vielsagendes Nicken und Winken den Kopf verdrehend. Viele der Spielleute, das zweideutigste Nebengewerbe betreibend, lebten sogar von der Lüderlichkeit ihrer Frauen, Töchter und Mägde.**)

Der Kirche Unwillen erregte es zumeist, dass viele

*) „Kämpfer und deren Kinder, Spielleute und alle die unehrlich geboren seyn, die seyn all rechtlos. — Spilleut und gaugkler sind nicht leut wie andre Menschen, denn sie nur ein Schein der menschheit haben, und fast den Todten zu vergleichen sind."

**) Schon K. Childebert I. schritt (554) gegen der fahrenden Weiber Unfug ein und der fromme Erzbischof Hincmar von Rheims (845—882) warnt wolmeinend die Priester seines Sprengels, sich bei Leichenschmäusen nicht toll und voll zu trinken und sich vor wildem Lärm und ausgelassenem Lachen und Singen und vor den Erzählern lustiger Schwänke und Historien zu hüten; auch sollen sie keine Bären und helllose Dirnen vor sich tanzen lassen, noch sich an Teufelslarven ergötzen.

Cleriker und Klosterschüler sich den Fahrenden anschlossen.*) Es gab unter diesen gar manche leichtsinnige und pflichtvergessene Cumpane, und gewiss waren es nicht immer gerade die geistig ärmsten unter ihnen, die das ungebundene und ausgelassene Leben vogelfreier Banden düstern Klosterzellen und freudlosen Studirstuben vorzogen, und die lieber bei magerer Kost mit lockern Schelmen und gefälligen Weibern auf sonnig-staubigen Landstrassen und in dunkel-tiefgrünen Wäldern herumvagabundirten, als dass sie daheim unter Kasteiungen und Fasten einsam hinter den Büchern hockten. Der Umgang aber mit diesen geistig etwas höher stehenden Abtrünnigen musste die günstigste Rückwirkung auf ihre neuen Gesellen üben; denn diese lernten durch sie die antiken Sagen, die Geschichte, die Dichtungen der Vergangenheit, die Legenden der Heiligen u. s. w. kennen, die sie nun in phantastischer Umbildung sich aneigneten und weiter verbreiteten, und auf gleichem Wege dürften ihnen auch die Fortschritte auf musikalischem Gebiete vermittelt worden sein.

Vergebens eiferten Bischöfe, Concile und Synoden mit Decreten und Geboten gegen solche Vorkommnisse. Aber selbst der gewaltige Kaiser Carl erkannte zuletzt das Nutzlose aller Besserungsversuche. Unausgesetzt bemüht, den Kirchengesang durch aus Italien berufene Sänger und Lehrer zu heben und zu bessern, ordnete er umsonst harte Massregeln an, den Ungehörigkeiten einer Classe von Musikern zu steuern, die auf eine für die öffentliche Moral wirklich beunruhigende Weise sich vermehrte und verbreitete und die ihnen durch die Musik gebotenen Hilfsmittel so sträflich missbrauchte. Aber was wollte der fromme Kaiser beginnen, da nicht ein-

*) Unter Umständen, besonders wenn ein Nutzen heraussah, wusste man hier übrigens Milde und Nachsicht recht wol eintreten zu lassen. Gar oft ward bei günstiger Gelegenheit reicher Lohn von den Spielleuten gewonnen. In der Blütezeit südfranzösischer Lyrik (1180—1200) verliess ein in das Kloster zu Orlac eingetretener Edelmann aus Vic in der Auvergne, der unterm Namen Prior von Montaudon bekannte Troubadour, dem unter der Kutte des Lebens Lust und Übermut nicht ersterben wollte, mit seines Abts Erlaubnis und unter der Bedingung, dass er seinen Erwerb dem Kloster zuwende, die h. Mauern und schloss sich einer Bande von Spielleuten an. Mit ihnen kam er nach Spanien und an den Hof von Aragon und wusste da durch seine kecken und geistvollen Lieder des Königs Alfons II. Gunst in hohem Grade zu gewinnen. Er starb als Prior von Villefranche in Roussillon.

mal der Clerus mit gutem Beispiele voranging und anstössigen Scherzen und Historien und zweideutigen Liedern, schamlosen Tänzen und lasciven Spielen Pfarrhöfe und Klöster nur zu oft Schutz boten, also in erster Linie Träger einer bedauerlichen Unordnung und Corruption waren? Strengste Gesetze geboten den Geistlichen, von sich und ihren Gemeinden die Leute ferne zu halten, die durch Auge und Ohr das Laster in die Seele pflanzten und die Schändlichkeiten und Unverschämtheiten der Joculatores und Histrionen zu meiden. Die durch Jahrhunderte hinaus Äbten und Äbtissinnen immer wieder erteilten ernsten Rügen, dergleichen Gesindel in den Klöstern zuzulassen oder gar solche Gauklerbanden in ihren Dienst zu nehmen, beweisen die Machtlosigkeit der erlassenen Verordnungen. Das Concil zu Eichstädt (1354), das 1000 Jahre nach dem zu Arles stattfand, beschäftigt sich immer noch mit dem gleichen Gegenstande. Es suspendirte alle clerici vagi oder Goliarden, die durch zwei Monate das Handwerk der Fahrenden betrieben hatten, und das canonische Recht sagt: wer ein Jahr unter ihnen verweilte, verliert jegliches clericale Privilegium ipso jure und soll zu canonischen Handlungen nie mehr zugelassen werden.

Ruhelos wandernd, von aller Welt gering geschätzt und verachtet, und doch wieder vielbegehrt um seiner heitern Künste willen; ausgestossen aus des Volkes Mitte wegen seines unordentlichen Lebens und doch bei jeder Festlichkeit als Lustigmacher und Zeitvertreiber von Laien und Geistlichen ersehnt und wol aufgenommen, sehen wir, ehe er zu einer menschenwürdigeren Stellung gelangt, den Spielmann einen harten, Jahrhunderte dauernden Kampf gegen sociale Verhältnisse und tief eingewurzelte Vorurteile kämpfen. Als auf Bitten des Troubadours Giraut Riquier König Alfons X. von Castilien die fähigeren und höherstehenden Spielleute, die Jongleurs, von dem nichtsnutzigen und verkommenen Gesindel, das die Wege unsicher machte, 1275 durch ein Gesetz schied, vermochte er ihre Sache nur wenig zu bessern. Den Makel schlimmen Rufes, der seit fernsten Tagen an ihrer Person haftete, konnte er von dem beklagenswerten Stande nicht nehmen.

Im 12. Jahrhundert huldigte ganz Frankreich der Dichtung und Musik. In der Provence wie in Nordfrankreich stand

die Poesie der ritterlichen Kunstdichter, der trobais, trobadors, trouvères und trouveurs (von trobar, trouver, erfinden, daher art de trobar) in frischester Blüte. Mit dem Niedergang des Rittertums trat auch auf diesem Gebiete ein allgemeiner Verfall ein, und wie einst die Barden Galliens, als sie nicht mehr der Ehre wegen sangen, sich unter den Spielleuten verloren, so sank jetzt der Troubadour zum Jongleur, als er um andern als Liebeslohn seine Lieder zu singen begann.

Die Troubadours waren zumeist nur Dichter und ohne musikalische Bildung und Kenntnisse. Um ihre Lieder zu Gehör bringen zu können, mussten sie gewandte und sangkundige Spielleute in ihre Dienste nehmen, welche vorkommenden Falles den Vortrag, d. h. die Recitation der Verse übernahmen, und sich dabei zugleich auch auf einem Instrumente zu begleiten vermochten. Der Umgang mit höher gestellten Personen, der Aufenthalt in den Kreisen des Adels konnte nur vorteilhaft auf die trotz ihrer gedrückten Lage von einem gewissen künstlerischen Ehrgeiz beseelten Musiker wirken. Da man bei ihnen die Fähigkeit voraussetzte, zu den ihnen gegebenen Worten entsprechende Melodien zu improvisiren, kann es nicht überraschen, dass sie sich endlich selbst auch in Dichtungen versuchten, ja dass sie beim Niedergange der „fröhlichen Wissenschaft" (gay saber oder gaya ciencia) mit den ritterlichen Sängern zu wetteifern begannen, und dass, als diese endlich ganz zurücktraten, sich an Stelle der Kunstpoesie die Volkspoesie drängte, deren Träger ausschliesslich die Jongleurs waren. Ihr Einfluss war nun ein stets wachsender; nicht nur sind sie von jetzt ab die Verfasser der unter dem Volke bekannten und beliebten Lieder, sie sind auch diejenigen, die den Schatz der Poesie vergangener Tage treu hüten und wahren. Als volkstümliche Erzähler und Recitanten beliebter Heldengedichte, als Volksmusiker und Volksdichter wussten sie sich geradezu unentbehrlich zu machen.*) Noch heute findet in Frankreich

*) Die früheste Spur solchen Volksgesanges ist in einem Preisliede auf den Merovinger Clotar II. (584—628), den grausamen Richter der entsetzlichen Brunhilde, erhalten, als er 623 siegreich von einem Heerzuge gegen die Sachsen heimkehrte. Obwol in einem barbarischen Latein abgefasst, fand sich dasselbe in aller Munde, und auch Frauen sangen es öffentlich, während sie dazu tanzten und in die Hände klatschten. Noch berühmter war das aus

der „chanson," eine kurze, einfache Liedform, vorzugsweise Pflege. Den Worten ein Uebergewicht über die Weise einräumend, vermag er in gesellige und politische Beziehungen leicht und unmittelbar einzugreifen; er erweist sich für die Improvisation eben so günstig, als dem französischen Volkscharacter entsprechend. Sein Ursprung reicht weit in die Periode der fahrenden Musiker zurück.

Allmälig wurde es nun auch Sitte, dass sich hohe Herren eine Art von Hofspielleuten (ménéstriers, Fiedler, oder ménéstrels, Sänger, abgeleitet von ministrellus, Verkleinerung von minister) hielten, denen die Aufgabe wurde, ihre Mussestunden zu erheitern und ihre Thaten der Nachwelt in ihren Gesängen zu übermitteln.*) Musiker, die sich durch die Kunst ihres Spiels, die Kraft und den Wolklang ihres Organs und durch gewandtes und hofmännisches Benehmen auszeichneten, waren allerwärts gerne gesehene und meist mit reichen Geschenken entlassene Gäste.

Neben ihnen fristete die bescheidenere Classe der Gaukler und Fiedler (baladins und buffons) eine ihrem verachteten Stande entsprechende Existenz. Aus der bürgerlichen Gesellschaft ausgestossen folgten sie eigenen Gebräuchen, feierten

10000 Versen bestehende, uns leider verloren gegangene Rolandslied, das überall gesungen wurde, wo es galt, kriegerischen Sinn zu beleben. Bekannt ist, dass Tailliefer, „qui moult bien chantoit", in der Schlacht bei Hastings (14. Octbr. 1066) das Heer Wilhelms des Eroberers durch seines Gesanges Macht zum Siege gegen Harald führte. Neben diesen kriegerischen Gesängen gab es auch erotische Lieder, z. B. „li Roman d'aventures, "der Irrender Ritter Thaten besang, ferner „lais" (vire-lai), Erzählungen meist tragischer Liebesabenteuer, „fabliaux" Märchenerzählungen, und „rotruenges," Rundgesänge. Ausser dem Rolandsliede existirten noch eine Anzahl sehr umfangreicher, alle für (recitativischen?) Gesang bestimmter Gedichte; so der „Roman du Brut" (13500 Verse) und der „Roman de Rou" (16547 Verse) von Rob. Watt; „Ogier le Danois" (13000 Verse), „le Roman de la rose" (23000 Verse), „la Vie du Bertrand Duguesclin" (22 790 Verse) u. s. w. Man war kein guter Jongleur, wenn man nicht eine Anzahl solcher „chansons de geste" im Kopfe hatte, wie Roncevaux, Garin le Lohérain, Gérars de Roussillon u. and. Derartige Gedichte wurden selbstverständlich nie vollständig vorgetragen; da aber alle die verschiedensten Erzählungen von Kämpfen, Jagden, Hochzeiten, Hof-, Rats- und Schlossscenen enthielten, bezeichneten die Hörer in der Regel die ihnen besonders zusagenden Episoden, und die Sänger mussten gefasst sein, die ihnen gestellten Aufgaben zu lösen.

*) Schon Pippin der Kurze soll eine Anzahl solcher Spielleute sich gehalten haben.

sie ihre besonderen Feste, mieden sie die Vermischung mit einer Welt, die das Privilegium zu haben glaubte, geringschätzend auf sie herabsehen zu dürfen, und die sie doch nicht entbehren wollte, noch konnte. Das Volk nannte diese leichtlebigen, der Weltlust mit ganzem Herzen ergebenen, stets heiteren und selbst zu ausgelassensten Schelmereien geneigten Herumtreiber „die guten Leute.“ Warum auch nicht? Verbreiteten sie doch Heiterkeit, wohin sie die Schritte lenkten, weckten sie doch Frohsinn, wo sie Harfen, Fiedeln und Pfeifen ertönen liessen, zogen sie doch Jung und Alt an und nach sich, wenn sie ihre kühnen Sprünge und kecken Gaukelkünste producirten. Bauern und Städter warfen gerne ihr Almosen in die Sammelbüchse des lustigen Spielmanns, der ihnen ambulante Concerte bot. Besonders in den von den Jongleurs bewohnten Strassen von Paris ging es stets froh und hoch her. Nachmittags begannen sie in Schenken und vor den Häusern ihre Vorträge auf hohen und tiefen Instrumenten und erst mit einbrechender Nacht beendeten sie dieselben. Allerwärts im Lande waren die muntern Gesellen zu finden, und ihre Einnahmen waren durchaus nicht unergiebig; aber je mehr man ihnen die Hand bot, um so mehr wuchs ihre Zudringlichkeit, und ihr Ruf verschlechterte sich endlich so, dass König Philipp II. Augustus (starb 1223) sie nicht nur aus Paris, sondern sogar aus seinem ganzen Reiche verbannte.

War ihnen durch diesen gestrengen Herrn vielleicht ein zu hartes Urteil gefällt worden, sein Enkel König Heinrich IX., der Heilige, (st. 1270) beeilte sich, dasselbe wieder zu cassiren. Er gestattete den Spielleuten sowol Rückkehr als freie Gewerbsübung und verlieh sogar ihnen und ihren Cameraden, den Gauklern, das Recht, den petit-pont (petit-Châtelet) in Paris zollfrei zu passiren. Diese Brücke, damals wie heute die Insel Notre-Dame mit der rue S. Jacques verbindend, ward oft durch die an dieser Stelle besonders heftige Strömung der Seine beschädigt. Um sie im Stande halten zu können, mussten die Passanten einen Zoll zahlen. Zu allen Zeiten war das eine sehr lästige Auflage, und es war daher eine grosse Gunst für die Fahrenden, von demselben befreit zu sein. Das betreffende königl. Decret lautete:

„Affen, die man zum Verkaufe über die Brücke trägt,

sollen vier Heller zollen; hat sie aber ein Mann, der sie für sein Geschäft braucht, so sind sie frei. Gehören sie jedoch einem joueur (Gaukler), soll er sie vor dem Zöllner tanzen und springen lassen und dafür von allem frei sein; ebenso die jongleurs (Spielleute), wenn sie ihm ihre Lieder singen." Von diesem Gauklervorrecht stammt das Sprichwort: „Mit Affengeld bezahlen" (payer en gambades ou en monnaie de singe).

Die Gaukler (joculatores, jogladors, jougléors, jougleurs, jongleurs, joueurs) waren, wie schon ihr Name anzeigt, Taschenspieler (bateleurs) und Possenreisser (baladins) und in einer Zeit, in der wir den Anfängen des Dramas begegnen, auch Schauspieler; dazu waren sie Dichter, Componisten und Vortragende in einer Person. Die meist nur in Fragen und Antworten, die zwei Personen wechselten, aus Witz- und Rätselspielen, komischen Scenen und Zänkereien (jongleries oder riotes) bestehenden frühesten dramatischen Versuche erforderten grösste Schlagfertigkeit und Zungengewandtheit. Je flüchtiger, derber und ausgelassener sich Rede und Gegenrede folgten, um so lebhafter war der Beifall, um so höher stieg die Lust der Zuschauer. Viel, sehr viel wurde von einem jongleur gefordert. Abgesehen von einem vorzüglichen Gedächtnisse, das eine Schatzkammer der Poesie sein musste, und mannigfachen musikalischen Fertigkeiten, musste er ebenso Höfe und adelige Gesellschaften, wie das Publikum der Märkte und Schenken zu unterhalten wissen, Hof- und Bänkelsänger zugleich sein; dazu noch Erzähler (fablior oder contaire) und Improvisator, Taschenspieler und Equilibrist, Seiltänzer und Tierbändiger. Daher die alte Spielmannsregel: „Wisse gut zu erfinden und gut zu reimen und im Wortstreite gut aufzugeben; wisse Trommel und Cymbel frisch zu rühren und die Leier (la symphonie) wol erklingen zu lassen; wisse kleine Äpfel zu werfen und mit Messern aufzufangen, den Vogelgesang nachzuahmen, Kunststücke mit Karten zu machen und durch vier Reifen zu springen; wisse die Citole (eine Art Lyra) und Mandoline zu spielen, das Manichord und die Guitarre zu handhaben, das Rad mit siebzehn Saiten zu beziehen, die Harfe zu behandeln und auf der Gigue gut zu begleiten, um die Psalmmelodien gefälliger zu machen. Jongleur, du sollst neun

Instrumente mit zehn Saiten in Stand setzen können.*) Wenn du selbe gut spielen lernst, wirst du allen Bedürfnissen zu genügen vermögen. Lass auch die Lyren ertönen und die Schellen klingen."**)

Beim Hochzeitsfeste des Grafen Robert von Artois, Bruder Ludwigs IX., mit der Gräfin Mathilde von Brabant, 14. Juni 1238 zu Compiègne gefeiert, waren es Spielleute, die als Poeten,

---

*) Giraut von Calanson zählt sie auf:

Ce sai juglere de viele
Si sai de muse et de frestele
Et de harpe et de chiphonie
De la gigue, de C'armonie
Et el salteire et an la rote.

Form, Klang und Behandlungsweise der Instrumente jener Zeit waren viel reicher und mannigfaltiger, als heut zu Tage.

**) In dem aus 18688 Versen bestehenden: Li Roumans de Cléomadés von Adenès li rois finden sich in der Episode der Hochzeit des Königs Cléomadés mit der von ihm heissgeliebten Clarmondine nicht nur die um das 12. Jahrh. gebräuchlichen Instrumente verzeichnet, es werden auch Andeutungen über ihre Anwendung und Zusammenstellung gegeben. Die Nachrichten über die nur langsam fortschreitende musikalische Kunst sind, was jene fernen Tage anbetrifft, mehr legendenhaft als historisch, und sieht man sich behufs näherer Kenntnisnahme der Kunstübung und Kunstgegenstände jener Zeit fast nur auf Andeutungen in poetischen Werken hingewiesen.

Se vous à ce point là fussiez
Plenté d'estrumens oyssiez:
Vieles et sauterions,
Harpes, gigues et canons,
Laûs, rubèbes et kitaires,
Et ot en plusieurs lieus nacaires
Qui moult très grand noise faisoient,
Mais fors des routes mis estoient.
Cymbales, rotes, tympanons
Et mandoires et micanons,
I ot, et cornes et douçaines
Et trompes et grosses araines,
Cors Sarrazinois et tabours
I avait moult en lieus plusours;
Estrumens de mainte manière
I ot, et avant et arriére,
De toutes parts et de tous lés
Que ne vous ai pas nommés,
Car de maint pays i estoient
Ménestrel qui assez savoient
De ce K'afiert à Ménestrel . . . .

Tänzer, Taschenspieler, Zauberkünstler, Tierbändiger und Kämpfer die Gäste unterhielten. Die einen sangen Lieder, sich mit Leier, Guiterne und Rebec begleitend; in den Pausen übertrugen andere die gesungenen Melodien auf die Geige. Daneben gaben einige Gelegenheit, ihre Gewandtheit in athletischen Künsten zu bewundern, und wieder andere, auf Ochsen reitend, die mit scharlachrotem Tuche bedeckt und deren Hörner vergoldet waren, stiessen ins Horn, so oft vor dem Könige eine neue Schüssel niedergesetzt wurde.

In den Gedichten des Königs von Navarra (um 1220) findet sich folgende noch reichere Zusammenstellung:

Car je vi là tout en un cerne,
Viéle, rubebe, guiterne,
L'enmorache, Micamon,
Violle, Psalterion,
Harpe, tabour, trompes, nacaires,
Orgues, cornes plus de dix paires,
Cornemuse, flaios et chevrettes,
Douçaines, cimbales, clocettes,
Tymbre, la fluste Brehaingne,
Muse d'Aussay, trompe petite,
Buissines, clés, monochorde
Ou il n'a cune seule corde,
Et muse deblet tout ensemble,
Et certainement y me semble
Qu' ongues mais telle melodie
Ne fût veüe ne oye,
Car chascuns d'eaus selonc l'acort
De son instrument sans décort,
Viole, guiterne, cytole,
Harpe, trompe, corne, flaiole,
Pipe, souffle, muse, naquaire,
Taboure, etc.

Andere Lesart:

La je vi tout un cerne
Violle, Rebel, Guiterne
L'enmorache, Micamon
Cytolle et Psalterion
Harpe, Tabours, Trombes, Naquaires
Orgues, cornes plus dex paires
Cornemuses, Flajols et Chevretés
Donceines, Simbales, Clocettes
Cimbre la Fluste Brehaigne
Et le grand Cornet d'Allemagne
Muse d'Aussay, Trompe petite

Von Stadt zu Stadt, von Schloss zu Schloss, von Dorf zu Dorf zogen die Ménestrels, alter fabelhafter Helden Leben und Thaten oder der Liebe süsse Leiden und beseligende Triumphe besingend; sie mischten sich in des Lagerlebens Lärm und störten der Klöster friedliche Stille. Von der Hütte stiegen sie zur Burg empor, überbrachten Botschaften und waren Helfershelfer bei galanten Abenteuern. Aller Wege kundig und überall Zutritt findend, meist auch dem, in dessen Dienst sie standen, in Treue zugethan, waren sie zuverlässige Kundschafter, schlaue Spione, selbst hingebende Missionare. Ihre Künste verliehen den Festen erhöhte Freudigkeit, den Triumphzügen der Fürsten lauteren Jubel.*) Als Spielleute

---

Buissine, Elès, Mouscorde
Ou il n'a c'une seule corde
Et muse d'Eblet tout ensemble etc.

Für uns ist es unmöglich, eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie diese zahlreichen Instrumente in einer Zeit, der die musikalische Harmonie und ihre Gesetze noch unbekannt waren, gemeinsam verwendet wurden. Eine Entwicklung konnte die Instrumentalmusik erst nehmen, nachdem die musikalische Theorie festgestellt und der Notendruck erfunden war. Und auch da blieb die Technik noch lange auf tiefer Stufe. Doch dürften im ganzen die Musikleistungen nicht so schlecht gewesen sein, als gewöhnlich angenommen wird. Das Zusammenwirken vieler Instrumente mag jedoch mehr des Glanzes und Lärms, als des harmonischen Wolklangs wegen bethätigt worden sein. Was sich zusammenfand, spielte auch zusammen. Da alle Tonstücke allen bekannt waren, bedurfte es nicht vieler Proben. Es mag von Interesse sein, an dieser Stelle auch ein deutsches Zeugnis über die 200 Jahre später noch gebräuchlichen Instrumente zu erhalten. Diese Zusammenstellung gibt der Dichter der Minneregeln des Eberh. Cersne (1404), da er dem süssen und bessern Gesang der Vögel vor dem Tonspiele den Vorzug gibt.

Noch cymbel mit geclange
Noch harffe edir svegil
Noch schachtbret monocordium
Noch stegereyff noch begli
Noch rotte clavicordium
Noch medicinale
Noch portatiff psalterium
Noch figel samm canale
Noch lûte clavicymbolum
Noch dan quinterna gyge videle lyra rubeba
Noch phife, floyte noch schalmey
Noch allir leye horner lûd.

*) Obwol nur als Strolche angesehen, war ein festlicher Aufzug doch nicht denkbar ohne Anteilnahme der Spielleute. Die Fürsten gaben den

der Heere haben sie sich bis heute in den Pfeifern und Trommlern erhalten. Überall liebte man ihre Lieder, am häuslichen Herde, im Kreise froher Zechgenossen, bei prunkenden Festlichkeiten und bei religiösen Umzügen. Schmeichler des Volks, wie der Grossen, und stets nach Beifall und Lohn geizend, untersuchten sie nicht lange, ob das von ihnen freigebig gespendete Lob verdient, die von ihnen gerühmten Thaten edel und würdig waren. Doch gab es unter ihrer Zahl auch einzelne Mutige, die es furchtlos wagten, für Unterdrückte einzutreten und für Verfolgte Gerechtigkeit zu fordern, sich zu Vermittlern des eifersüchtigen, die Gesellschafts- und politischen Kreise spaltenden Grolls zu erheben, wobei ihnen allerdings die Geschicklichkeit, mit der sie ihre Reden viel-

Trompetern, die nicht allein wegen ihres starken Blasens, sondern damals schon auch wegen ihres unlöschbaren Durstes bewundert wurden, den Vorzug. Die Bürger liebten schallstarke Pfeifen, Pommer, Schwegel, Zinken. Der Bauer begnügte sich mit dem Dudelsack. Die im Gesang und Instrumentenspiel wolerfahrenen Musikanten, die gelegentlich auch durch allerlei Possen und Spässe für Erheiterung der Gesellschaft zu sorgen hatten, nannte man „jongleurs" (troveors bastars), oder waren sie vorzugsweise Sänger: „chantéors", oder, wenn sie gute Tanzgeiger waren, „estrumantéors". Der Dichter Wace sagt im Roman von Brut:

Mult ot à la cort jugleors,
Chantéors, estrumantéors,
Mut poïssiés oïr chançons,
Rotruenges et noviax sons,
Vieleures, lais et notes,
Lais de vieles, lais de rotes,
Lais de harpe et de fretiax,
Lyre, tympres et chalemiax,
Symphonies, psaltérions,
Monacordes, cymbes, chorons.

Im „Tournoiement de l'antichrist" von Hugens de Méry heisst es:

Quand les tables ostées furent
Cil jougléour un plés s'esturent
S'ont vieles et harpes prises
Cançons et sons, vers et reprises.

Vom Tanzspielen redet der „Roman de Jaufre":

E'ls joglar, que son el palais
Violons descortz e sons e lais
E dansas et cansonz de gesta.

Auch bei religiösen Aufzügen spielten die Jongleurs ihre Instrumente:

Cil jougléor la' où il vunt
Tout lor vieles traites unt
Lais et sonnez vunt viellant.

deutig zu setzen, ihre Kühnheiten klug in Anspielungen zu verhüllen und feine und spitzige, immer sicher treffende Wortpfeile zu schleudern wussten, sehr zu statten kam.

Einzelne von ihnen erwarben sich durch Dichtungen und gut erfundene, im Mittelalter vielverbreitete Erzählungen grossen Ruf. Manche ihrer Liebes- und Klagelieder, ihrer Trauergesänge und Legenden sind auf uns gekommen. So zog der Jongleur Rutebeuf überall umher, seine Satiren ungescheut und mit hinreissendem Feuer vortragend. J. Bretel aus Arras und sein Landsmann J. Bodel (der König Ludwig IX. auf seinem unglücklichen Kreuzzug begleitete und als Verfasser des Spiels „Li jus du pelerin", einer Art Prolog zu Adam de la Hales „Robin et Marion", bezeichnet wird) gewannen grosse Berühmtheit; ihre Gedichte kannte jedermann, wie die heitern Lieder des Vynot le Bourguignon und des Jacqu. Bertout aus Flandern.

Ausser den genannten gab es unter den Ménestrels noch viele, die sich durch Geschicklichkeit und Talent, wie durch Treue und Hingabe an ihre Herren auszeichneten.

Wer kennt nicht die Sage vom getreuen Sänger Blondel? Blondiaux de Nesles (Nesles, eine kleine Stadt in der Picardie) um 1160 geb., war Zeitgenosse des berühmten Troubadours Regnault, Castelain (Castellan) de Coucy*) (1167—1192) und der vertraute Diener und Ménestrel des sangkundigen K. Richards I. Löwenherz, von England (1189 bis 1199), der bekanntlich auf der Rückkehr von seinem Kreuzzuge von dem von ihm in Palästina beleidigten H. Leopold IV. von

*) Coucy, Burg und Stadt im Laonais. Regnault, der Held im „Roman du Chastelain de Coucy et de la dame de Fayel", liebte Gabrielle von Fayel. Er begleitete 1190 König Philipp II. auf seinem Kreuzzuge und fiel, zum Tode getroffen, unter den Mauern Acres. Sterbend beauftragte er seinen Knappen, sein Herz, in einer Kapsel verschlossen, der ihm teuren Dame zu überbringen. Im Begriffe, diesen Befehl auszuführen, wurde derselbe vom Gemal Gabriellens überrascht. Von Eifersucht entflammt, bemächtigte sich dieser des Gefässes, liess dessen Inhalt köstlich zubereiten, setzte ihn seiner nichts ahnenden Gattin vor, und Gabrielle, die Speise sehr wohlschmeckend findend, verzehrte also das Herz des Geliebten. Dann eröffnete ihr der Gatte mit tückischer Freude seine Schandthat. Aufs tiefste entsetzt, nahm die arme Frau von diesem Augenblicke an nichts mehr zu sich, und starb nach wenigen Tagen im bittersten Harme.

Österreich gefangen, auf Schloss Dürrenstein eingekerkert und erst in Folge rastloser Bemühungen seines Sängers befreit wurde. Ein anderer nordfranzösischer Trouveur war Adam de la Hale aus Arras,*) der als Begründer der dramatischen Kunst und als Vater des französischen Singspiels oder Vaudevilles anzusehen ist. Seine Stücke bildeten über ein Jahrhundert das Entzücken der Theaterfreunde; seine Lieder sind in seiner Heimat noch heute nicht vergessen. Der König von Navarra hatte den Ménestrel Gaces Brulés in seinen Diensten. Adenès li rois, eine der vollkommensten Typen seines Standes, zeigte sich dem Herzog Heinrich II. von Brabant (st. 1247) mit seltener Treue ergeben.

Auch Frauen thaten sich in Gesang und Spiel hervor; so die schöne Doete de Troyes, die, als der unter den deutschen Minnesängern selbst eine Stelle einnehmende König Conrad IV. (1250 bis 1254), in Mainz Hof hielt, da sich einfand und grosse Gunst erwarb. Gleichzeitig mit ihr war der Ménestrel Hue de Braise-Selve anwesend. Sänger, Musiker und Tänzer, musste er dem Kaiser sogar einen damals in Frankreich sehr beliebten Reigen lehren.**)

Von den musikalischen Compositionen der Ménétriers hat sich eine ziemliche Zahl erhalten. Die interessantesten fallen in die Zeit von 1250—1320. Man begegnet in diesen Weisen einem dem heutigen Geschmacke diametral gegenüberstehenden Character der Naivetät und Einförmigkeit, einer Art Psalmodie. Die Dichtungen bewegen sich in folgenden Formen: les Cançons, lyrische Gedichte verliebten Inhalts; les Jeux parties, poetische Unterhaltungen oder Kämpfe zwischen mehreren Personen (die Parteien ernennen darin in der Regel einen über ihren Streit

*) Siehe Teil I dieses Werkes pag. 66.

**) Li Ménestrel de mainte terre
Qui ere venue por aquerre
De Troie la belle Doete
J chantoit cette chansonette:
Quand revient la seson
Que l'herbe reverdoie.
— — — — — — —
L'empereres le tient molt cort
Que il aprist une dance
Que firent pucelles de France
A l'ormel devant Tremilli.

entscheidenden Richter); Rondeaux, mehrstrophige Lieder mit Refrain; Motets, dreistimmige Compositionen meist von bizarrster Wirkung, da jede Stimme andere Worte singt; Congés, Abschiedslieder. Chansons de geste nennt man alle elegischen Poesien des Mittelalters.*)

Die fahrenden, oder, wie sie sehr bezeichnend auch genannt wurden, die gehrenden Spielleute waren auf die Grossmut der Fürsten und des Adels ebenso angewiesen, wie auf die Freigebigkeit und die Teilnahme des gemeinen Mannes. Obwol durch ihre Unersättlichkeit jedermann zur Last fallend, liess man sich, sie als notwendiges Uebel betrachtend, wenn sie ihren Hörerkreis durch Lieder, Tänze und sonstige Künste befriedigt hatten, eine Besteuerung durch sie willig gefallen. Je nach dem Humor der hohen Herren konnte sich allerdings ihre Aufnahme sehr verschiedenartig gestalten. König Carl der Grosse wollte, wie wir bereits sahen, nichts von ihnen wissen, ja er hätte am liebsten diese am Marke des Volkes zehrenden Tagediebe völlig ausgerottet. Auch sein Sohn, der fromme Ludwig, ignorirte sie gänzlich. Wenn an den höchsten Festen sich Mimen und Possenreisser, Sänger und Harfner vor dem Hofe präsentirten, amüsirten sich wol die Höflinge und Dienstleute, er aber verzog keine Miene und nie hat er bei solchen Gelegenheiten lächelnd seine weissen Zähne gezeigt. Andere Fürsten waren den Fahrenden wieder günstiger gesinnt und beschenkten sie, wenn sie sich zu Hochzeiten, Reichstagen und Turnieren oder bei sonstigen festlichen Gelegenheiten einfanden, reichlich und mit königlicher Freigebigkeit. Gewiss war König Conrad IV. wegen seiner Milde unter ihnen bekannt, da bis aus dem fernen Frankreich sich kunstfertige Spielleute an seinem Hofe einfanden. Es wird sich noch wiederholt Gelegenheit finden, auf das Verhältnis hoher Herren zu ihren Ménétriers zurückzukommen.

---

*) Eines Tages entdeckte man in der Bibliothek der Ecole de médecine in Montpellier ein Manuscript, das unter 340 Nummern viele barbarisch 2—4 stimmig gesetzte, bisher unbekannt gebliebene Lieder der Trouvères enthielt, die beweisen, dass schon seit dem 13. Jahrh. derartige mehrstimmige Compositionen den Jongleurs bekannt waren und unter ihnen Verbreitung gefunden hatten.

Durch das ganze Mittelalter geht ein bemerkenswerter Zug, alle Personen gleichen Gewerbes in festgeschlossene, ihre Rechte gegen jede Beeinträchtigung energisch wahrende Innungen zusammenzufassen. Was man auch gegen die Spielleute und ihre Genossen im allgemeinen sagen mochte, sie bildeten einen Bevölkerungsteil, den man weder übersehen noch unterschätzen durfte. Schon um des lieben Lebens und Brotes willen mussten auch sie in Beherzigung des Spruches: Eintracht hält Macht, sich endlich zusammenthun. Eine grössere Gemeinschaft fühlt sich sicherer, vermag mehr Aufsehen zu erregen und, wenn es gilt, ein gewisses Gewicht in die Wagschale zu werfen, als ein Alleinstehender. Allmälig mochten sie aber auch erkannt haben, dass die bürgerlichen Verhältnisse eine nicht mehr zu ignorirende Umwandlung erfahren hatten, die Ordnung der Dinge eine ganz andere geworden war. Die Existenz eines heimatlosen Spielmanns erwies sich jetzt als eine gar zu unsichere, um darauf eine Familie zu gründen. Die bereits sesshaft gewordenen Musiker hatten den herumschweifenden den Vorteil abgewonnen. Wie alle Gewerke strebten nun auch sie nach Privilegien, bemühten sie sich, den Schutz der Könige zu gewinnen. Sobald sie ihr Ziel erreicht hatten, hüteten sie aber auch eifersüchtig ihre Gerechtsame, und um den Makel zu tilgen, den ihr bisher als ehrlos angesehenes Handwerk ihnen in den Augen ihrer Mitbürger angeheftet hatte, hielt die ihrer Natur nach bisher zu Missbräuchen und Ausschweifung nur zu sehr neigende Ménestrandie von jetzt ab strenge auf eine das gemeinsame Interesse schützende Ordnung.

Aus Steuerlisten vom Jahre 1292 ist ersichtlich, dass damals schon in Paris eine grosse Zahl von Musikern wohnte, die als jougleurs oder jongleurs (Gaukler), trompeurs (Musiker) und féseurs de vielles (Leiermacher) in dieselben eingetragen waren. Sie hatten ihren Aufenthalt in der nach ihnen benannten rue des jougleurs genommen. Zu Beginn des 15. Jahrh. wurde dieser Name in rue des ménestrels, noch später in rue des ménétriers, zuletzt in rue de rambute umgewandelt. Hieher musste man gehen, wollte man zu Festen, Hochzeiten und andern Vergnügungen Spielleute (jougleurs). Sänger und Erzähler (ménestrels de bouche) werben. Sie waren ja ausschliesslich die Hüter der epischen und Volkspoesie und durch sie allein vermochten romantische und comische, über-

haupt Gedichte aller Art weitere Verbreitung zu gewinnen; ohne ihre Mithilfe konnte kein Poet bekannt werden.

Die Könige Ludwig IX., der Heilige, Philipp IV., der Schöne und Ludwig X., der Zänker, hatten in ihrem Gefolge bereits eine Anzahl von Ménétriers, die sie regelmässig auf ihren Reisen begleiteten. Zur Verstärkung derselben und zur Abwechslung wurden vielfach auch fremde Musiker an den Hof berufen, so J. Charmillon, 1295 König der Ménestrels zu Troyes und Colin Muset, ein Diener des Königs von Navarra. Er, von dem sich einige mehrstimmige Tonsätze erhalten haben, zog noch von Hof zu Hofe, eine Leier (Fiedel) spielend, wie man sich deren jetzt vielfach bediente, d. h. eine Art scharftönender Geige, die mit drei, in Quinten gestimmten Saiten bezogen war.

Es war Sitte, dass die Könige an Diener und Hofbeamte alljährlich Kleider verteilen liessen. Als Ludwig IX. Edelleute zu seiner Kreuzfahrt warb, gab er ihnen Kleider, die alle in der Christnacht 1245 gefertigt waren. Auch die Spielleute des Hofes, nun vorzugsweise Ménestrels genannt, nahmen zufolge einer Verordnung Philipps V., des Langen, an den Kleidervergebungen teil.*)

Die Pariser Spielleute traten endlich im Laufe des Jahres 1321 zusammen, sich über Rechte und Pflichten zu besprechen, ihre Privilegien beglaubigen zu lassen und sich

*) Eine Palastrechnung aus der Zeit Ludwigs IX. nennt: Johannot et Ernauld, trompeurs, Michelet des naquaires (Pauker), le Roy Robert, le Borne du Psaltérion, Huré. Unter Philipp IV. werden ein Rex flajoletus und Guillelmus trompatorum genannt. Als Johann II., der Gute, (1350—1364) in der für ihn so unglücklichen Schlacht in der Ebene von Maupertuis (19. Sept. 1356) vom schwarzen Prinzen besiegt und als Gefangener nach London gebracht wurde, begleiteten ihn seine Ménestrels und unter ihnen, sich durch Treue und Talente auszeichnend, war der Spielmannskönig Copin du Brequin, sozusagen sein Factotum. Die Spielleute zählten zu den untergeordneten Bediensteten, den sogenannten „povres officiers". Sie waren, wie das ganze Gefolge, beritten und zogen mit dem unzähligen Tross, den Wächtern, Schuhmachern und andern Handwerkern, den Lieferanten und Schmarozern aller Art, über den der roy des Ribauts (1316 der famose Crassejoye) die Aufsicht hatte. Jeder Ménétrier erhielt freien Tisch, Haber für ein Pferd und 13 den. Gage. Auch Extrageschenke kamen vor. So bekam Brequin für ein auf König Johann verfasstes Lobgedicht von diesem 3 nobles (20 sols), für einen klug ausgeführten Auftrag 3 sols, 4 den. u. s. w.

den Gewinn des Handwerks zu sichern, also um eine Zunft zu bilden.*) Am 14. Septbr. 1321, dem Montag nach der heiligen Kreuzerhöhung, überreichten 37 der Genossenschaft, Männer und Frauen, dem Prévôt von Paris, Gilles Haquin ein mit Zustimmung aller von dem königlichen Musiker Pariset verfasstes, aus elf Artikeln bestehendes Reglement zur Bestätigung, wodurch man ein die Verbundenen zur alleinigen Ausübung der Musik berechtigendes Monopol zu erreichen strebte, und dessen Zweck, neben Regelung der Gewerbefragen und Fixirung der Pflichten, weniger darin bestand, die Eintrittsbedingungen festzustellen, als die der Verbindung Abgeneigten von der Berechtigung des Gewerbbetriebes auszuschliessen.

Diese Urkunde ward bestätigt und in das Register des Châtelet eingetragen. Zwanzig Jahre später von Guillaume Gourmont, Garde de Prevôsté de Paris, aufs neue beglaubigt, bildete es fortan für einen langen Zeitraum das Statut, nach dem die Gesellschaft regiert wurde. Seit dieser Zeit lebten die Spielleute unter der Verwaltung eines Oberhauptes, das der Landesfürst berechtigt hatte, den Titel: König der Geiger anzunehmen. (Beilage A.)

*) Eine ähnliche „confrérie de frères jongleurs" bestand schon längst in der Normandie und erhielt sich neben der Pariser Genossenschaft bis in das 18. Jahrh. Als nämlich Herzog Richard II. (960—1026) die Klöster seines Landes reformirte, berief er den Abt Guillaume aus Dijon und betraute ihn mit dieser schwierigen Mission. Unter dessen Neuerungen findet sich auch die, in der Abtei S. Martin de Fécamp gegründete, obgenannte Confrérie, der am 3. Juli 1402 Abt Radulf neue Statuten gab. Die Details der Einrichtung dieser Brüderschaft, einer der merkwürdigsten des Mittelalters, fehlen, aber die Statuten blieben erhalten und geben über Einzeinheiten und die Natur dieser Verbindung hinreichenden Aufschluss. Es ist daraus ersichtlich, dass das Gewerbe der Joculatores sich im ganzen noch keines besondern Rufes erfreute. Radulf beruft sich unter den Motiven, die ihn veranlassen, die der Kunst der jonglerie ergebenen Männer in eine Brüderschaft zu vereinen, auf die christliche Barmherzigkeit, welche befiehlt, die schwächsten Glieder zu sammeln und durch ein festes Band zu verbinden, weshalb er nicht zögere, dies zu thun, denn das Leben der Joculatores sei ein leichtsinniges und zu Ausschweifungen geneigtes. Sie wurden zu allen Wolthaten der Messen, Vigilien, Fasten und Almosen zugelassen, zufolge einstimmiger Bewilligung des Capitels, und nahmen die Bezeichnung „Brüder" an. Während des Gottesdienstes sangen sie mit den Mönchen, sich dabei auf dem tympanon und psaltérion, der orgue und cythare begleitend. Auf diese Weise in eine halb weltliche, halb geistliche Brüderschaft vereint, hatten sie als Oberhaupt einen „rector."

Diesem Titel begegnen wir hier nicht zum ersten Male. Er reicht viel weiter zurück und dürfte vielleicht, wie auch das Wort ménestrier von dem englischen minstrel abzuleiten ist, auf englische Verhältnisse zurückzuführen sein. In England bestanden seit lange schon Minstrel-Genossenschaften, die im Besitze k. Privilegien waren. Schon ein auf Befehl König Wilhelms des Eroberers (1066—1087) gefertigtes Lehnsbuch gedenkt eines Joculator Regis. Die Spielleute vermehrten sich ungemein. Wir wissen, welch' wichtigen Dienst der Minstrel Blondel seinem Herrn, dem König Richard I. erwies. Unter dem Bruder und Nachfolger des Löwenherz, Johann ohne Land (1199—1216), begann ihr Stand bereits zu verwildern. Gelegentlich der Hochzeitsfeierlichkeiten der Tochter König Eduards I., Margaretha, mit Herzog Johann II. von Brabant und Limburg, Mai 1290, versammelte sich eine Schar von 426 Spielleuten, englische und andere, darunter fanden sich schon verschiedene Minstrelkönige. Bei einem andern unter der Regierung K. Eduards I. (1274—1307) im Jahre 1306 veranstalteten Feste waren sechs solcher Könige mit ihren Banden anwesend, die einen baren Lohn von 200 L. (60000 M.) einheimsten.*)

*) Eduard I. galt überhaupt für einen ganz besondern Beschützer der lustigen Zunft. Unter seinem Sohne Eduard II. (1308—1327)) wurde 1325 wieder eine sie sehr einschränkende Verordnung erlassen; doch standen sie auch bei ihm noch in solcher Gunst, dass sie den Neid der übrigen Hofbediensteten erregten, die daher einst beschlossen, dem Könige auf eine originelle Weise ihre Beschwerdeschrift überreichen zu lassen. Sie warben ein Mädchen, das sie wie einen Mann kleideten und auf ein stattliches, wolgeschirrtes Pferd, wie die Minstrels solche hatten, setzten. Dann öffneten sie die Thüren des Festsaales, in dem der König mit den Edlen seines Hofes an prächtiger Tafel speiste. Ungeniert ritt sie um dieselbe, bis zu diesem und legte den Brief vor ihm nieder; dann wandte sie geschickt ihr Pferd, grüsste jeden der Anwesenden in höfischer Weise und verliess den Saal wieder. Im Jahre 1381 wurde auch für die englischen Minstrels ein eigener Gerichtshof durch J. von Gaunt zu Tutbury in Staffordshire errichtet, der stets am 16. August einen öffentlichen Tag hielt, zu dem sich alle Zunftmitglieder einzufinden hatten, um unter Vorsitz eines selbstgewählten Königs und vor vier Ältesten Streitigkeiten zu schlichten, Verbrechen zu strafen und gemeinsame Angelegenheiten zu beraten. Zu Ausgang des 15. Jahrh. wurde in allen adeligen Häusern Englands eine bestimmte Zahl von Spielleuten gehalten und auch die fahrenden waren berechtigt, in Herbergen und Schlössern zuzusprechen und ihre Kunst zu üben. Sie trugen besondere Kleidung und ein langes, grünfarbiges, durch einen roten Gürtel um die Hüften zusammengehaltenes Gewand. Zunehmende Entartung, die in ihrem Kreise einriss, bewogen die K. Elisabeth (1558—1603)

Der Titel König darf übrigens nicht überraschen. Man erinnere sich doch nur an die heute noch gebräuchliche Benennung: Schützenkönig, diesen letzten in unsere Tage reichenden Rest mittelalterlichen Titelwesens. Über das Königtum der Geiger hat man sich oft lustig gemacht und es mit spöttischen Bemerkungen nicht verschont. Möglich, dass ein vorgestecktes Ziel auch ohne diesen, einem Zunftmitgliede beigelegten pomphaften Titel zu erreichen gewesen wäre. Aber damit hätte man sich nur dem Zeitgebrauche entzogen. Gab es nicht auch Könige der Bogenschützen, Tabuletkrämer, Feldmesser, Barbiere, Lastträger, Parlamentsgerichtsschreiber, ja selbst der Lustdirnen und Narren? Man wollte in einem Mitgliede der Gilde viele Rechte, Pflichten und Privilegien vereinen, es zum sichtbaren Oberhaupte erheben und verlieh ihm also den Titel: König. Die Institution des Geiger- oder Spielmannskönigs erhielt sich in Frankreich fast so lange als das wirkliche Königtum von Gottes Gnaden, nämlich, wenige Unterbrechungen abgerechnet, in denen wir aus Mangel an historischen Notizen die betreffenden Regenten nicht namhaft zu machen vermögen, durch 450 Jahre, bis zum März 1773, da nach freiwilliger Abdankung des letzten Inhabers dieser Würde das Königtum der Spielleute sich für immer auflöste.

Urkundlich erscheint, wie schon gesagt, in Paris zum ersten Male die Characterisirung: König, an der Spitze der Unterzeichner der ersten Zunftstatuten: Pariset, ménestrel de Roy, pour lui et ses enfants. Ein nächstes Document v. J. 1338 führt Rob. Cavernon in dieser Würde an; dessen Namen bereits 1326 gelegentlich einer Kleidervergebung genannt wird, welche aus Anlass der Krönung der dritten Gemalin Carls IV., Jeanne d'Evreux, stattfand, und später nochmals in einer Palastrechnung Herzog Johanns V. von der Normandie, zufolge der er den Auftrag erhält, unter die bei einem Feste

---

und ihren Nachfolger K. Jacob I. (1603—1625), strenge Verordnungen gegen sie zu erlassen. Eine Parlamentsacte vom Jahre 1614 stellte sie mit Strassenräubern, Landstreichern und dem verachtetsten Bettelgesindel gleich und belegte sie mit allen diesen angedrohten Strafen. Das hatte ihre endliche Ausrottung zur Folge. Nur die unter dem Schutze des Hauses Dutton stehenden Spielleute, dessen Vorfahren die Minstrels einst wichtige Dienste geleistet hatten, waren von dieser Verfolgung ausgenommen.

beschäftigten Spielleute 60 liv. zu verteilen. In Diensten Carls IV. stand um diese Zeit noch ein anderer Spielmann, Robert Petit, der ebenfalls den Königstitel hatte. Auf Cavernon folgte der schon seit 1349 in die Musikbande des vorgenannten Herzogs aufgenommene Copin de Brequin (1357—1362), zuletzt Hofménétrier Carls V., und 1387 J. Caumez. Nun entsteht für 30 Jahre eine Lücke in der Regentenfolge, die vorläufig noch nicht auszufüllen ist. Erst 1420 wieder wird Jeh. Boissard, gen. Verdelet, als König aufgeführt. In der betreffenden Urkunde wird den Spielleuten vom Regenten, dem nachmaligen Carl VII., eine Belohnung von 200 liv. zugewendet. Zwei Jahre später erscheint an Verdelets Stelle Jeh. Fascien (Fascion l'aîné), dem im Testament des unglücklichen Carl VI. wie andern niedern Beamten ein kleines Legat ausgesetzt ist. — Das Statut von 1321 ist auch von acht Frauen, jougleresses, unterzeichnet. Die Zunft schloss also Frauen, sei es, dass sie in ihres Vaters oder Gatten Namen das Gewerbe betrieben, fortsetzten oder selbständig übten, vom Handwerk nicht aus. Nirgends konnten sie auch mit mehr Recht zugelassen werden, als in einer Gesellschaft, die sich die Pflege der Musik zur Aufgabe gestellt hatte und die, abgesehen vom Gesange, auch das Spiel solcher Instrumente cultivirte, die ihnen vorzugsweise angemessen waren. Viele Manuscripte des 14. Jahrh. bezeugen die Neigung der Frauen für die Kunst der Töne. Auf zahlreichen gleichzeitigen Miniaturen sind sie dargestellt, Laute, Harfe, Orgel, Cymbal, ja selbst die Fiedel spielend, von welcher der ihr wenig geneigte Fr. Rabelais in seinem berühmten Roman „Pantagruel, roi des Dipsodes" (1532) diesen Riesen sagen lässt: „Besser gefällt mir der Ton der ländlichen Sackpfeife, als das Trillern der Lauten, Fiedeln und alten Violons." Kein Document gibt Beweis, dass Frauen bei Hochzeiten und Festen zum Tanze spielten, aber manche Zeugnisse liegen vor, dass sie auf öffentlichen Plätzen, in Schenken und Palästen sangen, sich dabei stets auf einem Instrumente begleitend.*)

Von dem Augenblicke an, da die Spielleute ihre zünftige

*) Eine Palastrechnung des Herzogs Johann von Berry (st. 1416), Sohn Königs Johann des Guten (1350—1364), enthält die Notiz: 3 fr. 60 s. Belohnung für die drei jougleresses, berufen, um vor monseigneur in seinem Palaste in Paris zu seinem Vergnügen zu singen und zu spielen.

Vereinigung beschlossen hatten, fühlten sie sich auch stark genug, ihre Privilegien aufrecht zu erhalten. Nun trat aber noch ein wichtiges Ereignis ein, ganz geeignet, das Selbstbewusstsein und Zusammengehörigkeitsgefühl der Genossenschaft zu festigen.

Zu anfange d. J. 1328 war allen Bewohnern der rue S. Martin eine arme Frau, Namens Fleurie de Chartres (la Chartraine), bekannt, die, an allen Gliedern gelähmt, in einem an der Ecke der rue Jehan Paulée (Palée) und S. Martin des Champs stehenden Karren elend vegetirte.*) Die unglückliche, nur von den ihr gespendeten Almosen lebende Kranke brachte Tag und Nacht auf der Strasse zu und war allen Unbilden der Witterung und Jahreszeiten ausgesetzt. Nun wohnten um diese Zeit zwei Fremde, Spielleute, die sich sehr liebten und stets treue Gesellen waren, in der rue S. Martin, nämlich ein Lothringer, Namens Huet, zur guette (Wache) des k. Palastes gehörend, und Jac. Grare, gen. Lappe, aus Pistoja in Toscana. Die sassen beide, Dienstag vor der heiligen Kreuzerhöhung (8. September), des Nachmittags auf dem Steinsitze von Lappes Hause, von ihren Geschäften und den Zeitläufen sprechend. Da erregte plötzlich der auf der andern Strassenseite stehende Karren der bemitleidenswerten Kranken ihre Aufmerksamkeit und von Teilname ergriffen und dem Wunsche beseelt, ihr auf wirksame Weise zu helfen, erkundeten sie, wem der Platz gehöre, auf dem der Wagen stand, da sie ihn zu kaufen wünschten, um daselbst ein kleines Spital zu bauen. Als sie vernommen, dass er der Äbtissin von Montmartre eigne, suchten sie selbe auf und erwarben von ihr den gewünschten Raum unter der Bedingung, jährlich 100 sols Rente und durch sechs Jahre 8 liv. Zuschlag dafür zu bezahlen, und dementsprechend ward im nächsten Monat, am Sonntag vor S. Denis, 1330 die Kaufsurkunde von beiden Parteien unterzeichnet. Gleichzeitig mit diesem Kaufe, der ihnen nur einen Platz von 36 qm. gewährte und für das

*) Die seit 1330 so genannte rue Palée verband die rue S. Martin mit der rue Beaubourg. Mitunter nannte man sie auch rue S. Julien, wegen der Nähe dieser Kirche, oder rue de la porte, weil sie in geringer Entfernung vom Thore Nic. Huidelou ausmündete. Unter Carl IX. (1560—1574) hiess sie rue de la Poterne; 1640 rue cour du More; heute führt sie den Namen rue du Maure.

Ziel, das sie sich gesetzt, ungenügend erschien, erwarben sie das bisher dem Advocaten Etienne d'Auxerre gehörige, von der Abtei unabhängige Eckhaus für 12 liv. 10 s. jährliche Rente.

Am Tage darnach ergriffen Huet und Lappe Besitz von ihrem nunmehrigen Eigentum und gaben in ihrem neuen Hause ihren Freunden ein Mahl; dann liessen sie eine Mauer aufführen und beim Eingang ein schönes Zimmer und oben Schlafstätten herstellen. In das erste der Betten ward die arme Fleurie gebracht, die nun bis zu ihrem Tode ihr Schmerzenslager nicht mehr verliess. Die Stifter ordneten ferner an, dass dieser Ort künftig Spital von S. Julian und S. Genesius geheissen würde, und hingen an der Eingangsthüre eine Almosenbüchse auf. Dann setzten sie in dies Haus einen Schreiber, Janot Brunel, der den Dienst des Buchführers, Schaffners und Hauswächters versah und die weitere Obliegenheit hatte, für die junge Stiftung in der Stadt milde Gaben zu sammeln; auch nahmen sie eine alte Frau auf, Edeline de Dammartin, die sich zu Gunsten des Spitals ihres ganzen Vermögens entäusserte und freiwillig die Krankenpflege übernahm. Sie hatte zugleich die Verpflichtung, die Betten zu machen, für die Reinhaltung der Locale zu sorgen und durchreisende Zunftmitglieder zu beherbergen. Dafür bezog sie eine wöchentliche Pension von 18 Pfennigen.

So war denn in sehr bescheidener Weise das Spital eingerichtet und unter den Schutz der Musikantenpatrone gestellt.

Die Legende erzählt von S. Julian le pauvre, dass er, nach langer Abwesenheit von einer Reise heimgekehrt, in seinem Bette einen Mann und eine Frau gefunden habe. Untreue seiner Gattin vermutend, tötete er beide. Aber statt Schuldige zu strafen, hatte er Vater und Mutter, die während seiner Abwesenheit seine Frau aufgenommen und verpflegt hatte, gemordet. Von Schmerz und Verzweiflung erfasst, floh er sein Vaterland, um in weiter Ferne Busse zu thun. Sein Weib folgte ihm. Ein breiter Fluss, den zu überschreiten ihnen allzu gefährlich erschien, hemmte ihre Schritte. Sie errichteten sich nun an seinem Ufer eine Hütte und zimmerten sich einen Kahn, um Reisende aus Barmherzigkeit übersetzen zu können. Eines Tages erschien in Gestalt eines Aussätzigen der Heiland

bei ihnen und bat, übergefahren zu werden. Im Schiffe gab er sich den Büssern zu erkennen und gewährte den Reuigen Vergebung.*). S. Genesius, der andere und zwar der eigentliche Patron der Spielleute, war seiner Zeit ein römischer Schauspieler, der, zum Christentume bekehrt, unter Diocletian den Märtyrertod erlitt.**)

Das Spital war noch nicht vollendet, als die beiden frommen Jongleurs, nicht zufrieden damit, nur einigen Unglücklichen zu Hilfe kommen zu können, den dem Geiste des Mittelalters entsprechenden Entschluss fassten, auch ihren erwerblosen, oder durchreisenden Cameraden Asyl und Herberge zu gewähren. Demzufolge beriefen sie, 21. August 1331, eine Versammlung aller ihrer Genossen und setzten ihr diesen ihren Plan auseinander. Einstimmig ward sofort beschlossen, dass sich alle in einer Brüderschaft unterm Namen S. Julians und S. Genesius vereinigen und von diesem Tage nach Kräften zu den Einkünften des wolthätigen Hauses beitragen sollten. (Vom Prévôt genehmigt Nov. 1331). Drei Jahre später besass die Zunft ein mit allem Notdürftigen versehenes, gut eingerichtetes Spital und in ihm nun auch ein äusseres Bindemittel. Dem barmherzigen Gedanken, der dessen Gründung angeregt, folgte aber nun auch sofort ein religiöser. Noch im gleichen Jahre wurde der Beschluss gefasst, neben dem Spital auch eine Kirche zu erbauen. Mit Hilfe der unter der Brüderschaft zusammengebrachten Mittel, grossmütiger Geschenke und frommer Almosen wurde das neue Gotteshaus, dessen reichverzierte Façade (wozu der vermögliche Colin Muset besonders beigesteuert) zwölf singende und alle Arten von Instrumenten spielende Engelsgestalten schmückten,

*) An der Façade des Hauses rue Galande 42, zu Paris findet sich noch eine alte Sculptur, S. Julian in seinem Kahne darstellend, wie er den in der Mitte desselben stehenden Herrn überführt. Er sitzt vorn, zwei Ruder haltend, seine Frau, auf der entgegengesetzten Seite sitzend, hält in einer Hand ein Ruder, in der andern eine Laterne. Bedauerlicher Weise ist dies ehrwürdige Überbleibsel ferner Tage heute unter einer Lage Gips verborgen und steht zu befürchten, dass es demnächst völlig verschwunden sein wird. Dieser Darstellung entspricht vollständig das Kupfersiegel des Spitals, nur trägt dasselbe am Rande noch die Inschrift: C'est le scel de l'hospital de Sainct Julien et Sainct Genois.

**) Mimus, Musicus qui Instrumentis musicis canit. Der Dichter J. Rotrou (1609—1650) machte aus Genesius den Helden einer seiner besten Tragödien.

1335 beendet. Auf beiden Seiten des Eingangs standen die Statuen der Patrone, links S. Julian, rechts in Spielmannstracht, eine viersaitige Leier spielend, S. Genesius.*)

Guill. de Chanac, Erzbischof von Paris, gestattete der Brüderschaft, ihre Capelle, in der schon 1. September 1335, Sonntag vor Remigius, der Prior der Carmeliten das erste Hochamt hielt, mit Glocken zu versehen und gab zugleich, um die Hilfsquellen der Gründer zu mehren, all denen, die die neue Kirche besuchen würden, 20 Tage Ablass. Zufolge einer schriftlichen Verpflichtung, von Huet und seinen Genossen 1333 vor dem Prévôt, J. de Milon, eingegangen, hatten dieselben sich und ihre gegenwärtigen und künftigen Brüder und Schwestern verbindlich gemacht, die Capelle durch vier Jahre mit einer jährlichen Rente von 16 Par. liv. zum Unterhalte eines Caplans zu begaben, sie mit allen zum Gottesdienst nötigen Gegenständen auszustatten und besagte Rente dem die geistlichen Functionen versehenden Priester auszuhändigen. Die S. Julianskirche ward dadurch als eine allein von den Spielleuten zu vergebende Pfründe errichtet.

Der Brüderschaft genügte es jedoch nicht, soweit dem Drange ihrer frommen Gesinnung genügt zu haben; um jede Misshelligkeit zu vermeiden, verpflichtete sie sich ferner, dem Pfarrer von S. Mèry, in dessen Kirchspiel ihre Capelle lag, dem alle Rechte vorbehalten waren und ohne dessen Erlaubnis der Caplan das Sacrament nicht spenden durfte, vollständig schadlos zu halten und ihm mehr zu geben, als sie schuldig waren. Mittelst 190 liv., die von Wolthaten herrührten (darunter 100 sous, von König Philipp VI. gespendet), erwarb die Zunft, 15. April 1337, von Guillemin le Vicomte, sieur d'Othyolles, auf die Einnahme der Vicegrafschaft von Corbeil eine Rente von 20 Par. liv., und da der Verkäufer selbe als adeliches Lehen vom Könige hatte, ermächtigte dieser, 4. Januar 1338, die Zunft, sie unter gleichem Titel abgabenfrei zu behalten.

*) Rechtsseitig spielte die erste Engelsfigur ein des Alters wegen nicht mehr erkennbares Instrument, die zweite eine Trompette marine, die dritte eine Musette, die vierte eine Flöte, die fünfte eine Pauke, die oberste stellte einen ein Notenblatt haltenden Musiker vor. Ihnen gegenüber blies eine Figur einen Serpent, eine andere hielt eine sechssaitige Sistra, die folgenden spielten Harfe, Laute und Hackbrett, die zuoberst eine Art Spinett. Auf den Querbalken des Thores standen je zwei Figuren mit Notenrollen in der Hand.

Nachdem so das Stiftungswesen gut eingerichtet, nahm die Brüderschaft vor dem Prévôt, Guill. Gomont, die Wahl der Vorsteher und Verwalter vor und ernannte als solche Henriet de Montdidier und den Flötisten Guill. Amy. Diese erreichten beim P. Clemens VI. und beim Erzbischof von Paris, 11. April 1344, die Errichtung einer Caplanei zu S. Julian als immerwährende Pfründe, und letzterer übertrug nach ihrem Willen dieselbe dem J. de Villars, Priester der Diöcese von Sens, zugleich bestimmend, dass derselbe gehalten sei, jeden Tag bei Sonnenaufgang am Altar S. Julians eine stille Messe zu lesen oder lesen zu lassen, und allsonntäglich, sowie an den fünf Hauptfesten, den Marientagen und den Tagen der Patrone, die Frühmesse und ein Hochamt zu feiern und die erste und zweite Vesper zu singen. Die Verwaltung dagegen sorgte für die Beleuchtung und die nötigen Hilfsgeistlichen und für eine Amtswohnung für den Caplan nahe der Capelle.

Die frommen Spielleute glaubten nun jedenfalls für ihr Seelenheil alle Vorsorge getroffen zu haben. Verschiedene recht üble Gewohnheiten legten sie aber deswegen doch nicht ab. Die in den Besitz der Brüderschaft allmälig gelangten Höfe und andere umliegende Häuser wurden im Laufe der Zeit sichere Schlupfwinkel für Diebe und Schelme aller Art und der ungestörte Schauplatz wüster Orgien. Dieser Unfug dauerte, bis er den umwohnenden Bürgern zu arg geworden war und auf ihre wiederholten Klagen der sogenannte Mohrenhof, das Versammlungslocal aller zweideutigen Existenzen, an seinen beiden Ausgängen geschlossen wurde (1559).*)

*) Dass auch sonst nicht alles ordnungsgemäss verlief, beweisen zwei die Zunft betreffende polizeiliche Verordnungen, deren erste, im Namen des Königs vom Prévôt erlassene, also lautet: „Es sei zu wissen, dass kein Wirt sich unterstehen soll, in seiner Schenke nach der Stunde des Abendläutens Trinkern noch Aufenthalt zu gestatten, bei Strafe von 60 Par. sols. (von dem zu zahlen, der vom Gegenteile betroffen wird). — Item. Keiner sei so kühn, in einer Schenke nach besagter Stunde des Abendläutens noch Getränke zu begehren, es seien denn Fremde, die bei ihren Wirten sind, bei Strafe von 20 s. Busse. — Item. Da es zur Kenntnis des Prévôt kam, dass unter der Zahl der Spielleute viele des Nachts musiciren und Horn blasen und dass verschiedene mit andern Übelthaten verbundene Räubereien in Paris vorkamen, wird auch vom König, unserm Herrn, und von Mons. le prévôt dieser Stadt, verboten, dass

Um diese Zeit erhielt der Parlamentsrat Rob. Ruelle, langjähriger Mieter des der Capelle gegenüberliegenden Eckhauses, nach Erlegung von 60 liv., von der Zunft die Erlaubnis, den ersten Stock seiner Wohnung durch einen bedeckten Gang mit der Capelle zu verbinden.

Unterm Schutze ihrer ersten Statuten leistete die Spielmannskirche durch Jahrhunderte die gewünschten Dienste. So lange man nur eines Priesters bedurfte, ging alles nach Wunsch. Die Zunft konnte sich als Herr und Patron der S. Julians-Kirche fühlen. Sie hörte auf es zu sein, als man zum Gottesdienste mehrerer Geistlichen benötigte, denn diese beanspruchten nun sofort das ausschliessliche Verfügungsrecht über Kirche und Stiftungen. Verwirrungen ärgerlichster Art und nie endende Händel entstanden zwischen den geistlichen Herrn selbst, wie zwischen Priestern und Zunftmeistern. Lüstern nach dem Besitze der hübschen Capelle, wussten verschiedene Ordenscorporationen diese verdriesslichen Vorkommnisse sowol bei der Königin, wie beim Erzbischof im schlimmsten Lichte und

---

künftig Spielleute es nicht mehr wagen sollen, ihr Gewerbe auszuüben, sei es in oder ausserhalb der Schenken, nach der Stunde des Abendläutens, es sei denn, dass sie bei Hochzeiten spielen oder in einem Gasthaus, wo eine Hochzeit stattfindet, bei Strafe des Verlustes ihrer Instrumente und 40 s. Busse an den König. — Item. Keiner lasse es sich beikommen, besagte Spielleute zu zwingen, ihr Gewerbe nach der angegebenen Stunde noch auszuüben, bei Strafe von 40 s.

Gegeben, Mittwoch, 27. October 1372."

Die andre Verordnung wurde durch den Umstand veranlasst, dass die Ménétriers sich erlaubten, politische und satirische Lieder zu singen, durch welche sie nicht selten bei ihren Zuhörern grosse Aufregung hervorzurufen wussten.

„Im Namen des Königs.

Wir verbieten allen Erzählern (ménestrels de bouche), Verfassern von Erzählungen und Liedern und Ménétriers, die entweder selbst erzählen oder die Erzählung anderer mit Instrumenten begleiten, auf offnem Platze oder sonstwo Erzählungen, Reime oder Lieder zu dichten, zu sagen oder zu singen, worin der Papst, der König unser Herr oder unsere Herren von Frankreich insofern erwähnt werden, als es die Einheit der Kirche oder Reisen, die letztere gemacht haben oder machen werden, betrifft, bei Strafe einer Geldbusse oder Gefängnisses bei Wasser und Brot.

Von uns unterzeichnet, Dienstag 14. September 1395."

Letztere Verordnung dürfte sich vornehmlich auf fahrende Spielleute bezogen haben, denn die in Diensten der Könige und des Adels stehenden Ménestrels werden sich wol gehütet haben, Gunst und Stellung durch allzufreies und unkluges Singen und Reden aufs Spiel zu setzen.

als dringender Abhilfe bedürftig, darzustellen. Am 22. Nov. 1644 endlich kam es letzterm, J. Fr. de Gondi, in den Sinn, der Spielleute verbriefte Rechte anzutasten und aus eigner Machtvollkommenheit und auf die Unterstützung Annas von Österreich bauend, die seitherigen Weltpriester zu exmittiren und ihre Functionen Priestern de la doctrine chrétienne*) zu übertragen. Es war das ein harter Schlag für die Zunft, der augenblicklich um so empfindlicher gefühlt wurde, als sie gerade in heftigem Kampfe mit geschickten Gegnern um Anerkennung und Aufrechterhaltung wichtiger Privilegien sich befand. Doch davon später.

Nicht allein im Volke besassen die Ménestrels Freunde und Wolthäter, auch in den höchsten Kreisen wussten sie sich Gönner zu gewinnen. Von sangesfreundlichen Grossen dieser Zeit mag hier Carl von Chatillon-Blois, Schwestersohn König Carls VI., genannt werden, derselbe, der seine Rechte auf die Normandie so hartnäckig gegen den Grafen Johann IV. von Richmond und Montfort und dessen Sohn, Johann V., Herzog von Bretagne, verteidigte, aber schliesslich in der Schlacht bei Auray (22. Sept. 1364) dennoch Leben und Land verlor. In Rechnungsauszügen seines Hofhaltes aus den Jahren 1340 bis 1345 werden die den bei ihm einsprechenden Musikern gespendeten Gaben aufgeführt. Einer der letztern hiess Guillot, ein anderer hatte den Beinamen de Trompette. Graf Carl von Alençon, König Carls von Valois Sohn, schützte weniger die Fiedler und Leierspieler, als die Spieler rauschender Instrumente, besonders der Trompe, daher Trompeurs genannt. Als er 1360 den Engländern an Stelle König Johanns als Geisel übergeben wurde, hatte er nur solche in seinen Diensten.

*) Gegründet 1593 von Cesar de Bus (st. 1607) und als weltliche Congregation von P. Clemens VIII. bestätigt, fristeten sie ein trauriges, von sich steigernden Schwierigkeiten bedrohtes Dasein. Nach dem Tode ihres Stifters gewillt, aus dem weltlichen in den regelmässigen Ordensstand überzugehen, schlossen sie sich 1616 der Regel des von Pater Somasques 1528 in Venedig gegründeten Ordens an, dabei jedoch einzelne Ausnahmebedingungen feststellend, die ihnen gewisse Selbständigkeit sichern sollten. Von da ab endeten die Streitigkeiten mit ihren Confratres nicht mehr und auch jetzt, da sie die lange erstrebte Concession für die Julianscapelle erhielten, dauerten ihre seit lange anhängigen Processe vor dem Könige und dem römischen Hofe noch fort.

Dagegen bevorzugten die Herzöge von Baiern und die von Burgund die Sänger und lohnten sie freigebig. Der Herzog von Savoyen, die Grafen von Nevers und de la Marche hatten ebenfalls Ménestriers in ihrer Umgebung. Mehr aber noch als sie begünstigte der wegen seiner Zügellosigkeit verachtete, wegen seiner Habgier und Gewaltthätigkeit gehasste Herzog Ludwig von Orleans, Sohn König Carls V. und Bruder Carls VI. (auf Anstiften des Herzogs von Burgund, Johann des Unerschrockenen, in der Nacht vom 23/24. Nov. 1407 durch Raoul d'Augustonville auf offener Strasse, in der Nähe des Thores Barbette in Paris, ermordet), Musik und Musiker, die seine luxuriösen Feste durch ihre Anteilnahme verschönern mussten. In seinem Dienste standen die Leierspieler Georgelin, Bourgeois, H. Plansof, Collinet und Arbelin, der geschickte Geiger Groulet de Coulogne, der Lautenist H. de Gavière, der Trompeur P. Girart, der Harfenist Jehan, gen. Petit-Gay. Nicht zufrieden mit diesen, berief er, seine Gäste zu unterhalten, auch angesehene fremde Musiker an seinen Hof. So kam 1392 am 14. November, Jehan Portevin, der Geigerkönig, nebst seinen Gefährten in den herzoglichen Palast, um vor dem König und seiner Gemalin sowie den Herzögen von Berry, Burgund und Bourbon, seinen Stiefonkeln, während des Mahles „ihren Zeitvertreib zu halten." Der Schatzmeister des Herzogs zahlte ihnen dafür 50 fr. aus. Vier Jahre später (April 1396) erhielten mehrere Hornbläser, die auf Schloss Asnières zum Herzog gekommen waren, 1 liv. 5 sols tournois. 1406 liess er an Hennequin de Coulogne und an Hennes Hokiwech, Ménestrels des Grafen d'Ostrevant, für das Vergnügen, das sie ihm gemacht, 10 liv. auszahlen. Als der Herzog 1401 Luxemburg und einige Teile Deutschlands bereiste, liess er sich stets die Musiker der verschiedenen Fürsten und anderer hoher Persönlichkeiten, bei denen er Einkehr hielt, vorstellen. Er belohnte und rühmte besonders die des Herzogs von Baiern und des Erzbischofs von Mainz und eine Truppe ausgezeichneter Instrumentisten, zusammengesetzt aus Laurent de Parde, Georges de Passo, Angelin Constant und Angelin Doussin, die ihm ein anderer deutscher Herr vorführte. Während seiner Abwesenheit hatte seine Capelle Befehl, den Anordnungen der Königin Isabella von Baiern, Gemalin König Carls VI. zu gehorsamen. Unter Direction des Jean d'Avignon ver-

sammelte sie sich oft, um sie durch Spiel und Gesang zu zerstreuen.

Die Kunstliebe dieses Fürsten, des Gemals der schönen Valentine von Mailand, Herzogs Galeazzo Visconti Tochter, hatte sein ältester Sohn, Herzog Carl (1391—1465), ererbt, der ebenfalls keine Gelegenheit vorübergehen liess, seine Musikcapelle, auf die er stolz war, hören zu lassen. Die Bewunderung, die ihre Leistungen stets hervorriefen, gewährte ihm das grösste Vergnügen. Persönlich zu den Dichtern Frankreichs zählend, liebte er es, fremde Poeten nach dem fernabgelegenen Blois, wo er Hof hielt, zu laden und ihnen jede Aufmerksamkeit zu erweisen. Nicht minder ward jeder Musiker, der Paris besuchte, sein willkommener Gast. Auch die Musikbanden anderer hoher Herren fanden sich häufig bei ihm ein, so die des Herzogs von Burgund, des Grafen von Nevers, des Herrn d'Argueil, die tambourins des Herzogs von Bretagne und des Grafen von Cleve, die trompettes des Herzogs von Bourbon und des Grafen Dunois; die harpeurs des Herzogs d'Albret und des sieur de Lyon u. a. Stets zeigte er sich freigebig gegen fremde Künstler, wie nicht minder gegen die in seinem Dienste stehenden.*)

Um sich in seiner Zurückgezogenheit zu zerstreuen, veranstaltete er nicht selten musikalische Feste, zu denen Leier- und Lautenspieler, Sackpfeifer und Trommler (joueurs de vielle, de luth, de musette et de tambourin) geladen wurden.

Seine dritte Gemalin, Marie von Cleve (st. 1487), teilte seine Liebhaberei für die Tonkunst und setzte nach seinem Tode seine löblichen Gewohnheiten fort. Sie hatte noch bei Lebzeiten Carls für ihren besondern Dienst mehrere Musiker, darunter besassen ein junger Fiedler und ein Trommler, welch letztern sie gnädig „hübscher Knabe“ hiess, ihre besondere Gunst.**)

*) 1464 lässt er dem Harfner der Grafen Dunois, G. Legrecque, der vor seiner Gemalin am Hochzeitstage der Amme von Mademoiselle gespielt hatte, 55 s. tourn. reichen. Jeh. Ycot, Marsault, de Peral u. A. Planchechie, tambourins, erhalten 3 Goldthaler (d. i. 3 liv. 2 s. 6 den. tourn.) dafür, dass sie 1462 während des Wochenbettes seiner Gattin, der Mutter des nachherigen Königs Ludwig XII., ihre lärmende Kunst geübt hatten. Januar 1464 lohnt er die Ménestrels von Blois für eine ihm am Neujahrstag gebrachte Musik mit 27 s. 6 den.

**) 1475 erhalten die Trompeter des Herzogs von Bourbon und des Grafen von Dunois für ihre Bemühungen 60 s. 6 den. von ihr; die Trommler des Herzogs

Dem Beispiele des Hauses Orleans, das mit dem von Burgund wetteiferte, die besten Musikertruppen zu haben, folgten ausser schon genannten der Marschall de Gié, die Herzogin von Montferrat, Mad. Marguerite von Flandern, der neapolitanische Gesandte u. a.

Herzog Carls Sohn, 1498 als Ludwig XII. (le père du peuple) Nachfolger König Carls VIII., war, wie alle der Dynastie Valois entstammenden Könige, der Kunst der Töne sehr geneigt. Die italienischen Kriege und die Familienverbindungen mit angesehenen Fürstenhäusern Italiens, sonst so verhängnisvoll für Frankreich, bahnten den künstlerischen Errungenschaften dieses kunstbegnadeten Landes leicht den Weg über die Alpen. Welschlands früher musikalischer Überlegenheit danken die Franzosen, so wenig sie das zugeben wollen, die zweite Periode ihres musikalischen Glanzes, wie ja ganz Europa von dort her, und zwar zu seinem Heile, lange beeinflusst wurde.

Die ausgesprochene Musikliebhaberei der französischen Grossen und der auch hier entwickelte Luxus gaben Ende des 14. Jahrh. dem Verfasser des „Songe du viel Pélerin," dem ehrwürdigen Ph. de Maizières (st. 93 Jahre alt, 1405) Veranlassung, sich sehr ernst dagegen auszusprechen. Er sagt in seinem Romane, dass er nicht ohne Schmerz die Ménestrels sehe, die den Fürsten auf Schritt und Tritt folgten, und nicht begriffe, wie diese so grossen Gefallen an den Jougleurs finden könnten. Doch rühmt er den Gebrauch, Ménestrels in grossen Truppen zu halten, will sie aber nur zur Ehre Gottes und zur Erhöhung königlicher Festlichkeiten beschäftigt wissen. Er findet es auch ziemlich, dass der König Spieler sanfter Instrumente habe, um ihm nach des Tages Mühen und Sorgen Vergnügen zu machen.

Obwol die Ménestrels die Träger der musikalischen Kunst in dieser Zeit waren, darf man doch nicht erwarten, unter ihnen

von Bretagne 30 s. 3 den.; weitere Geschenke die Harfenisten der Herren d'Albret und Lyon und ein Lautenspieler des Herzogs von Oesterreich. — 1484 werden an J. Bioche, Jeh. Mallet und seinen Sohn und P. Malaguis, tabourins et ménestrels der Stadt Paris, 68 s. tour. bezahlt, dem Lautenisten der Prinzessin von Oranien 35 s., den ménéstriers von Pontoise 33 s. — 1493 dem Lautenmeister Conrat und seinen Gefährten 2 florins u. s. f.

besonders kunstbegeisterte Leute zu finden. Sie betrieben ihr Handwerk einzig um des Lohnes willen. Ihre weiten und unergründlichen Taschen waren nie zu füllen, und mit Recht klagte man über ihre Habgier und Unverschämtheit. Wehe dem Fürsten, der sie mit geringem oder gar ohne Geschenk entliess. Der Makel der Kargheit und Knauserigkeit, den ihre spitzen und bösen Zungen solchen Herren zufügten, blieb bis zur Stunde an ihnen haften. So richtet z. B. Colin Muset an den Grafen von Champagne, der ihn unbelohnt ziehen liess, die Strophe:

Sire, cuens j'ai viellé
Devant vos en vostre ostel
Si ne m'avés rien donné
C'est vilanie!
Foi que doit sainte Marie
En si ne vos sièvre je mie,
M'ausmonière et mal garni
Et ma bourse mal farsie.

Im allgemeinen dürften die damaligen Verhältnisse wol den heutigen entsprochen und der Lohn sich nach den jeweiligen Leistungen gerichtet haben. Die Fahrenden nahmen, was sie erhaschen konnten. Es existirt ein Gedicht aus dem 13. Jahrh.: „le dit des la Maaille“ (kleine, einen halben Heller giltige Kupfermünze), das über diesen Gegenstand interessante Einzelheiten gibt. Ein Ménestrel singt das Lob der Maaille und gesteht, dass er damit viel häufiger bezahlt würde, als mit deniers, sous und livres. Doch ist er nicht stolz und steckt ein, was man ihm auf den Sammelteller legt. Da nun das beste Gewerbe seine Wechselfälle hat, blieben auch die Spielleute von den Schlägen des Schicksals und von Armut und Elend häufig nicht verschont:

Il ot un jugleour à sens
Qui moult est de povre rivière,
N'avoit pas souvent robe entière,
Mes moult sauvent en la chemise
Estoit au vent et la bise.

Es war üblich, Ménestrels, die sich in ihrer Kunst auszeichneten, mit schönen, oft reichen Gewandstücken zu belohnen. Das 13. Jahrh. ist das glänzendste in der mittelalterlichen Geschichte Frankreichs. Wolstand erzeugte grossen Reichtum.

Die Bürger überholten darin allmälig den Adel. In Folge dessen nahm der Kleiderluxus in allen Gesellschaftsclassen auffallend überhand. Um sich auch im Äussern von den niedern Ständen zu unterscheiden, nahm der Adel die Mode der heraldischen Kleider an, d. h. er liess sich seine Wappen in Gold, Silber und Seide auf die Gewänder sticken. Viele alte und hochangesehene Familien verarmten in Folge dieses thörichten Aufwandes. Jeder Anzug König Philipps III. (1270 bis 1285) kostete nach heutigem Gelde 50000 fr. Geschenke solchen Wertes reichte man nun allerdings den Spielleuten nicht, aber zur Zeit, da sich alle Stände in Atlas und Seide kleideten und feines Linnen bereits allgemein getragen wurde, mochten sie dennoch oft Gewänder erhalten, deren Wert einer grossen Summe gleich kam und war dies gewiss eine noble Art, musikalisches Talent zu ehren. Gleichzeitige Zeichnungen und Malereien stellen die Jougleurs wie ihre Herren gekleidet vor. Kennzeichnend für sie ist nur ein an der Seite hängender Beutel (aumônière), bestimmt Geld und kleine Gegenstände aufzunehmen. Die auf die Landstrasse angewiesenen liebten es, sich phantastisch herauszuputzen; auf Mütze oder Hut fehlt selten der Schmuck schwankender Pfauenfedern. Durch auffallende Tracht suchten sie dem Pöbel zu imponiren.*)

*) Die Mannskleidung bestand seit Mitte des 12. Jahrh. aus einer Art Robe, bis zum Knie oder etwas tiefer reichend. Drunter trug man ein Leinwandhemd, eine Art langen Camisols (blanchet oder doublet), darüber bei kaltem Wetter noch ein anderes (peliçont); dann kam ein erstes Kleid (colle oder garde-corps) und das Oberkleid (surcot) mit oder ohne Gürtel. Mitte des 13. Jahrh. kamen doppelte Oberkleider à la cotardie (hergot oder hérigant) in die Mode. Unter ihnen trug man Hosen (brais), die über der Hüfte durch eine Schnur (brayer) festgehalten wurden. Schon damals sagte man von einer herrischen Frau, sie trage Hosen. Die Stiefel gingen bis zum halben Schenkel und waren mit den Beinkleidern verbunden. Die aus Sammt, Camelote (Mischung aus Seide und Caschmir), Seide und Scharlachtuch bestehenden Gewänder waren reich mit Gold und Silber gestickt. Scharlachtuch kostete die Elle 200 fr. nach unserm Gelde. Im Winter war der Pelzverbrauch ein so verschwenderischer, dass z. B. König Philipp V. (1316—1322) zur Verbrämung seiner Kleider 6364 Felle Grauwerk verbrauchte. Die Kleidung der Frauen war beinahe dieselbe, wie der Männer, nur ging das surcot bis zu den Füssen und die cotte, die sich drunter befand, hatte lange, herabhängende Aermel. Da alle Kleider übereinander getragen wurden, musste man auf Mittel denken, ihre Pracht und Ausschmückung sehen zu lassen. Man brachte daher an der surcot Oeffnungen

Zur Zeit, da die beiden mächtigsten französischen Adelshäupter, Orleans und Burgund, sich um die, unter dem unglücklichen wahnsinnigen König Carl VI. zum Schatten verblichene Königsmacht in blutigen Kämpfen stritten, bestieg der schon genannte Jeh. Portevin den Thron der Ménestrandie. Auf seine Anregung wurden die alten Statuten von 1321, die z. B. dem Pariser Geigerkönig noch kein Vorrecht und keine Gewalt über die Provinzspielleute einräumten, gründlicher Revision unterzogen.

Die Mitgliederzahl der Zunft hatte sich in 86 Jahren sehr vermehrt. Man erkannte, dass von jedem Ménéstrier eine ziemlich genaue Kenntnis seiner Kunst gefordert werden müsste, wollte man nicht die ganze Genossenschaft in Misscredit bringen; denn der musikalische Geschmack hatte sich zufolge der der Tonkunst allgemein zugewandten Gunst sehr geläutert und gehoben. Viele Missbräuche hatten sich eingeschlichen. Manche Spielleute, die den nötigen Unterricht nicht genossen hatten und deren Leistungen notorisch ungenügend waren, zählten unter die Gewerbsgenossen.

Die, 24. April 1407, vom Rate König Carls VI. bestätigten neuen Statuten suchten zunächst das gute Einvernehmen, das unter den damals wie heute stets disharmonirenden Vertretern der harmonischen Kunst sehr verschwunden war, wieder herzustellen; dann waren in ihnen die Bedingungen der Zulassung, sowie die Dauer der Lehrzeit und die dem Spital und der Kirche zu leistenden Beiträge fixirt und dem Pariser Spielmannskönig Macht und Befugnis über alle Spielleute des ganzen Landes verliehen. Diese letzte Bestimmung erregte allerdings stürmischen Unwillen unter den Spielleuten anderer Städte, und es bedurfte strenger Parlamentsacte, um die nur mit äusserstem Widerstreben sich fügenden Opponenten allmälig zum Gehorsam zu zwingen und verstummen zu machen.

An die Spitze einer grossen Körperschaft gestellt, hatte der König die Aufgabe, die Ordnung in ihr aufrecht zu erhalten und unumschränkt und als letzte Instanz über alles die Gewerbeausübung Betreffende zu entscheiden, die Diplome der Meisterschaft zu erteilen, die Spielberechtigung zu ge-

an, die den Reichtum der cotte und des Gürtels bemerken liessen; dann öffnete man auch diese, um die Stickereien des Hemdes zu zeigen und zuletzt ward auch dieses aufgeknöpft, um noch tiefere Einblicke zu ermöglichen.

statten oder zu entziehen, die Bestimmungen der auf sechs Jahre fixirten Lehrzeit in gegebenen Fällen zu modificiren, die Erlaubnis, Musikschulen zu eröffnen, zu gewähren und selbst solche Spielleute, welche auf die Zunftgesetze nicht verpflichtet waren, zur Professionsbetreibung zu ermächtigen. Als Gehalt empfing er die Hälfte der Taxe, die von jedem neuen Meister erhoben wurde, und den vierten Teil aller Geldbussen.

Mit den von der Zunft 1407 angenommenen neuen Statuten begann die zweite, die glorreichste Periode derselben. Sie gewann an Wichtigkeit, und unter der durch Gesetze geschützten und begrenzten Autorität eines geachteten Oberhauptes ward ihr eine gedeihliche Entwicklung und eine lange Zeit der Ruhe ermöglicht. Bisher hatte es genügt, die Statuten durch den Prévôt von Paris bestätigen zu lassen. Von jetzt ab unterbreitete man sie jedem neuen Könige, und diese verfehlten nie, der Zunft ihre alten Rechte zu bestätigen, für Aufrechthaltung der Privilegien Sorge zu tragen und ihre Einnahmen durch entfallende Bussen eher zu erhöhen, als zu mindern.*) Diese Statuten blieben in Kraft, bis Ludwig XIV. 1658 der Zunft neue Gesetze gab.

Durch volle 150 Jahre verliert sich nun wieder jeder historische Nachweis bezüglich der Spielmannskönige, bis 1572 der Name Fr. Roussel auftaucht, dem der durch Diplom vom 13. October 1575 zum Roi et maistre de ménéstriers et de tous les joueurs d'instrument du royaume ernannte Hautboist Heinrichs III., Cl. de Bouchandon, folgt. Unter Heinrich IV. erhält 1590 Cl. Nyon, ordentlicher Kammergeiger S. Maj., Titel und Amt des Spielmannskönigs, was er mit höherer Zustimmung nach 10 Jahren (8. Februar 1600) beides seinem Sohne Guill. Cl. Nyon, gen. La Foundy,

*) Die Statuten von 1407 erhielten wiederholte Sanctionirung von Carl VII. (2. Mai 1454), Ludwig XI. (Sept. 1480), Carl VIII. (Aug. 1485), Ludwig XII. (Juli 1499), Franz I. (März 1515 und 22. Sept. 1545). Während der durch politische Wirren arg gestörten und zudem kurzen Regierungsdauer der Könige Heinrich II., Franz II. und Carl IX. wagte die Zunft nicht, mit ihrem Ersuchen hervorzutreten. Aber von Heinrich III. (März 1576) und Heinrich IV. (Jan. 1594) finden sich wieder Bekräftigungsurkunden.

ebenfalls k. Kammerviolinist, abtritt. Eine Balletsammlung aus dem Jahre 1600 enthält eine Pièce für vier Geigen, die derselbe für Söhne von Meistern und seinen eigenen Sohn als Probestück bei ihrer Meisterschaftsaufnahme geschrieben hatte. In der von Philidor auf Befehl Ludwigs XIV. angelegten Sammlung alter französischer Musikstücke findet sich unter der Bezeichnung „Sarabande de Guillaume“ eine andere Composition von La Foundy. Er war geb. 1567 und st. 1641. Sein unmittelbarer Nachfolger dürfte Gaillard Taillasson, gen. Mathelin, gewesen sein. Eine Parlamentsacte vom 7. März 1620, in Angelegenheit der k. Kammermusik erlassen, führt Fr. Richomme (Rishomme), wie seine Vorgänger ebenfalls dieser Genossenschaft angehörend, als Spielmannskönig auf. Ludwig XIII. belohnte wiederum einen seiner Kammergeiger, L. Constantin, mit dieser Charge.

Dieser hervorragende, einer angesehenen Musikerfamilie entstammende Künstler, um 1585 geboren, wurde 12. Decbr. 1624 mit seiner hohen Würde belehnt. Nach einer Äusserung des Poeten Darsoucy konnte Apoll, um Daphne zu verführen, kein überzeugenderes Mittel anwenden, als sie das Spiel hören zu lassen:

de la Pierre et de Constantin
luy mener le jeune Martin
et monsieur Lambert, son compère.

Mersenne*) sagt in seiner „Universalharmonie“ an der Stelle, wo er einem schönen Gesang mehr Verdienst, als der kunstvollsten mehrstimmigen Composition einräumt, dass alle, die Bocan, Constantin, Lazarini und andere Geiger Lieder spielen gehört, zugestehen mussten, dass sie durch ihre einfachen einstimmigen Weisen alle Vielstimmigkeit in den Schatten gestellt hätten. „Gleicht auch der Ton des Spinetts, der Laute und Harfe entfernt dem der Geige, so vermag doch nichts das Anmutige der linken Hand, das Sanfte und Entzückende der Bogenstriche, das süsse Portamento und den Reiz der

*) Der Minorit, Mart. Mersenne, Philosoph und Mathematiker von Ruf, wurde zu Oise 1588 geb. und st. zu Paris 1648. Sein berühmtes Werk: „Harmonie universelle“ erschien 1636.

Triller und sonstigen Ausschmückungen zu ersetzen, womit sie ihre Hörer bezaubern."

Auch als Componist erwarb sich Constantin Ruf. Ein sechsstimmiger Tonsatz von ihm findet sich in der Collection Philidors. Auch der leider abhanden gekommene 17. Band dieser Sammlung enthielt eine Anzahl seiner Tanzweisen.

War nun im Ganzen Constantin auch ein milder König, der weder die Eroberungssucht, noch den Ränkesinn anderer regierender Monarchen vom Fiedelbogen hatte, so oblag ihm doch die Aufgabe, die Verordnungen der Zunft in Kraft zu erhalten und ihre Interessen zu wahren. Schon seine Vorgänger hatten gegen mehrere Musiker, welche die Statuten zu umgehen suchten, streng einschreiten müssen; auch ihm blieb es nicht erspart, die Autorität des Civilrichters in Anspruch zu nehmen. Seine Klage richtete sich gegen Mitglieder der Brüderschaft, welche die Gesetze derselben missachteten, der Kirchencasse, wie dem König die gebührenden Abgaben vorenthielten und, die Bestimmungen der Statuten verhöhnend, zum Nachteile ihrer Genossen und zum Schaden der Kunst Hochzeiten annahmen, Ständchen brachten und in Wirtshäusern und verrufenen Kneipen spielten. Durch Urteil (27. März 1628) entschied das Gericht zu seinen Gunsten und verbot allen Musikern, auf Instrumenten sich hören zu lassen, ohne vorher eine sechsjährige Lehrzeit durchgemacht zu haben oder in Schenken auf Diskant — Bass — oder andern Geigen zu spielen, ausgenommen auf der 3saitigen Fiedel, die den fahrenden Spielleuten gestattet war, bei Strafe des Gefängnisses, 24 liv. Busse und Zerbrechen der Instrumente. Wol fügte man sich nun einige Zeit diesem Befehle; aber 15 Jahre später musste sich Constantin in gleicher Angelegenheit wiederum an das Gericht wenden, das (2. Aug. 1643) ein auf das frühere Urteil gegründetes, vom Procurator des Königs abgefasstes Gutachten, nun durch einen Schiedsspruch des Präfecten bestätigen liess (2. März 1644). Aber auch diese Massregel vermochte weder den immer mehr einreissenden Missbräuchen zu steuern, noch freche Pfuscher zu schrecken. Ob dies endlich einem Parlamentsbefehl (11. Juli 1648) gelang, steht zu bezweifeln. Diese Rebellionsversuche waren jedoch nur das Vorspiel ernsterer und tiefergreifender Kämpfe, die seine

Nachfolger zu bestehen hatten und aus denen sie nicht immer siegreich hervorgehen sollten.*)

Auf L. Constantin folgte Cl. (Guillaume?) Du Manoir I. (Bruder, Neffe oder Sohn des in der Pfarrei S. Sulpice wohnenden Math. Du Manoir, Zunftmeister und seit 1640 k. Kammergeiger). Claude, schon 1615 als Meister und bald darauf unter die Bande der 24 Geiger aufgenommen, wurde durch k. Ordonanz vom 20. Novbr. 1657 (vom Parlament 31. Jan. 1658 registrirt) zum „roi des violons et maître des ménéstriers“ ernannt. Als solcher hatte er, den gesetzlichen Bestimmungen entsprechend, seine bisherige Stellung als Kammergeiger aufgeben müssen; aber Ludwig XIV., der ihn seiner Fähigkeit und Geschicklichkeit wegen sehr schätzte und fürchtete, dass mit seinem Austritt aus der Genossenschaft der Vierundzwanzig die Vollkommenheit derselben, der Du Manoir bis jetzt viele Sorgfalt und grossen Eifer gewidmet hatte, leiden könne, schuf für ihn eine Stelle als fünfundzwanzigster Kammergeiger und vertraute ihm zugleich die Leitung der ganzen Bande an. Diese seltene Cl. Du Manoir gewährte Auszeichnung beweist, dass es ihm nicht an Talent fehlte; aber man darf nicht vergessen, dass die Orchesterzustände damals noch in ihrer ersten Entwicklung waren. Der Director der grossen Bande war auch Mitglied der

*) L. Constantin verlobte sich 1609 mit Marg. de la Grange und ward 20. Jan. 1610 in Gegenwart eines ältern Jeh. Constantin, ebenfalls Violinspieler, und anderer Zeugen mit ihr getraut. Jung in die Capelle Ludwigs XIII., der ihn sehr schätzte, getreten, erwarb er sich hier Richommes Freundschaft, der ihm 1620 auch ein Kind aus der Taufe hob. Er starb Ende Octbr. 1657 in dem Hause rue des Fossés de Nesles, das die Inschrift: au Hâvre de Graces trug. Seine Beerdigungsfeier fand 25. Octbr. zu S. Sulpice statt. Im Jahre 1655 verheiratete er seine Nichte Suzanne de la Fontaine, eine in seiner Familie erzogene Waise, dem Handwerksbrauch entsprechend, mit A. Desnoyers, einem der ordentlichen Geiger des Königs. Zu denselben zählte auch sein Sohn Jean, der aber nicht sein Nachfolger wurde. Ludwig XIV. lohnte mit der Spielmannskrone einen seiner andern Musiker für ihm geleistete gute und loyale Dienste; doch ward diesem die Verpflichtung, die Witwe seines Vorgängers entsprechend zu entschädigen. Ein Sohn Jeans war 1700 neben den Brüdern André und Jac. Philidor und deren Söhnen Anne und Pierre, Oboist und zwar Tenoroboist in der Hofmusik. Als solcher wirkte er in den kleineren Singspielen mit, die vor dem König in engerm Zirkel gespielt wurden; so in „la Mascarade du roy de la Chine“ und in „les Savoyards“, beide von André Philidor componirt und in Marly aufgeführt.

grossen Marstallbande (einer aus Blasinstrumenten gebildeten k. Musik) und wird noch 1657 in der Gehaltsliste als „Possenreisser“ (baladin) mit 180 liv. jährlicher Gage aufgeführt.

Auf Claude folgte sein Neffe Guill. Du Manoir II. Geb. 16. Novbr. 1615, hatte er sich erstmals (27. Septbr. 1639) mit Cath. du Prou, Tochter eines k. Violinisten, und nach ihrem Tode mit Marie Chevalier, Tochter eines Sängers der Königin-Mutter, verheiratet. Im Kirchenbuche wird er bei dieser Gelegenheit immer noch als „baladin et joueur de violon de la cour“ characterisirt. Als solcher erhielt er 365 liv. Gage und quartaliter 50 liv. Remuneration. Sein Sohn Guill. Mich. Du Manoir III. beschliesst diese musikalische Dynastie. Er steht schon 1677 im Verzeichnis der k. Musiker obenan. Mit seinem Vater zugleich figurirte er 1678 im Entrée des Lullyschen Ballets: „Psyché,“ sein Instrument im Gefolge des Bacchus spielend. Er, der das Königsamt unentgeltlich erhalten hatte, weil seine Verdienste und seine Rechtschaffenheit jedermann und auch seinem k. Herrn bekannt waren, so dass dieser ihm selbst die Ehre erwies, ihn dafür zu wählen, legte dasselbe 1685 freiwillig wieder nieder und verzichtete sogar 10 Jahre später auch auf den bisher noch geführten Königstitel. Nach seinem Tode (1697) ward vorläufig ein anderer Geigerkönig nicht wieder ernannt.

Je mehr sich die Technik der Instrumentalisten vervollkommnete und einzelne hervorragend begabte und entwickelte Künstler sich zu Achtung gebietender Stellung emporschwangen, um so lastender musste der Zunftzwang empfunden, um so energischer und trotziger dagegen angekämpft werden. Die Geschichte der S. Juliansbrüderschaft bildet fortan eine Kette ärgerlicher Processe mit Musikern, die sich weigerten, ihre Privilegien anzuerkennen, und sie demütigender und schädigender gerichtlicher Entscheidungen.

Vorläufig waren noch alle heimischen Musiker, Componisten, Orgel- und Clavierspieler, wie die Fiedler und Pfeifer, ja sogar die Instrumentenmacher, (Anhang III.) den Zunftgesetzen unterworfen. Auch die Mitglieder der grossen und kleinen Bande König Ludwigs XIV., deren Beschäftigung vorzugsweise in Dienstleistungen bei der Hoftafel, bei Hofbällen und festlichen

Aufzügen bestand, gehörten der Confrérie an, nur zahlten sie geringere Aufnahmegebühren und waren von der Ablegung einer Prüfung vor dem Könige und den Ältesten der Spielleute befreit. Es sei hier besonders bemerkt, dass die eigentliche Capell- und Kammermusik, welche mit den im engern Kreise gegebenen musikalischen Unterhaltungen betraut war, mit den zünftigen Musikern nichts zu thun hatten. Als nach dem Regierungsantritte Ludwigs XV. die kleine Bandeaufgelöst wurde, gestattete man den Mitgliedern der grossen nicht mehr, der Zunft anzugehören. Sobald unter ihnen eine Stelle frei wurde, besetzte man sie mit Musikern, die ausser Verbindung mit derselben standen. Die Auswahl unter tauglichen Kräften muss aber eine sehr geringe gewesen sein, denn die Leistungen der Kammergeiger verschlechterten sich so sehr, dass sie nicht einmal mehr die Hofbälle spielen konnten und dazu Zünftler herbeigezogen werden mussten, deren Bezahlung durch den k. Vergnügungsrat jedesmal accordirt wurde.

So strenge die Spielmannskönige darauf hielten, dass alle im Reiche der musikalischen Harmonie Thätigen ihrem Scepter huldigten und pünctlich ihre Taxen und Bussen zahlten, so nachsichtig erwiesen sie sich bei mannigfach vorkommenden Ausschreitungen, besonders den nächtlichen Ruhestörungen durch Musik. Namentlich am Vorabend von S. Julian durchschwärmten, unter Vorantritt der 24 Violinen des Königs, fröhliche Banden die Stadt, Lieder singend und spielend, die zu diesem besonderen Zwecke componirt waren. Ohne argen Unfug ging das natürlich nicht ab. Das Parlament, weniger nachsichtig als S. Majestät vom Fiedelbogen und das Gefährliche solcher nächtlichen Umzüge fürchtend, erliess, 26. Aug. 1595, strengsten Befehl, der den Spielleuten sogar bei Strafe des Stranges verbot, sich zu versammeln und mit Lauten, Mandolinen und andern Instrumenten, sei es unter welchem Vorwande es wolle, des Nachts durch die Strassen zu lärmen. So energisch dieser Erlass auch erscheint, die störrigen Herren Musici liessen sich durch denselben nicht einschüchtern; denn noch 1603 und 1604 wiederholten sie ihre gebräuchlichen Spaziergänge zu Ehren ihres Schutzpatrons. Wie aber der Obrigkeit, so gab die Brüderschaft auch ihrem, den eigenen Nutzen und seine Rechte nie aus den Augen lassenden Oberhaupte gegründeten Anlass zu steten Klagen.

Es muss hier bemerkt werden, dass die Spielleute dieser Zeit, besonders die Geiger, zugleich auch Tanzmeister waren und dass sie allein die Berechtigung hatten, den Tanz zu lehren. Die seit Heinrichs III. Tagen bei Hofe sehr beliebt gewordenen luxuriösen Ballete hatten die von diesen Vergnügungen der privilegirten Classen ausgeschlossenen Gesellschaftskreise lüstern nach ähnlichen Unterhaltungen gemacht, und die Kunst des Tanzes, genährt noch durch den Umstand, dass alle Instrumentalstücke dieser Zeit nur aus Tänzen bestanden, ward leidenschaftlich gepflegt.*) Die Stellungen der Tanzmeister waren dadurch sehr einträgliche und vorteilhafte geworden. Ihre Unterwerfung unter die Zunftgesetze erfolgte unter Du Manoir II., dessen erste Massnahmen sogleich darauf abzielten, eine Vereinigung beider Gewerbe zu Stande zu bringen.**)

Unter den renommirten Tanzmeistern des 17. Jahrh finden sich mehrere ganz vortreffliche Instrumentisten. Jac. Cordier, gen. Bocan, einen angesehenen Lehrer seines Gewerbes am Hofe

*) Die Componisten profaner Richtung schrieben ausser weltlichen Liedern (von denen die meisten wiederum nur Tanzlieder waren), nur Sarabanden, Giguen, Pavanen, Branlen, Gavotten, Couranten, Chaconnen, Bourrées, Loures u. s. w., die ihrer Melodie wegen, mit der eben aufgekommenen Kunst der Varirung auch als Solostücke gespielt, ihrem Ursprunge und Zwecke nach doch alle unzertrennliche Gefährten des Tanzes waren. — Des Nähern handelt davon: „Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'onneste exercise des dances.“ Par Tholnani Arbeau. Langres, J. de Preys 1589 (2. Aufl. 1596. Der wahre Name des Verfassers war: Jean Tabourot, Official a Langres).

**) Im Interesse seiner Ansprüche verfasste Du Manoir eine Schrift: „Le Mariage de la musique avec la danse.“ Par. 1664. In gewöhnlichem und plumpem Stile geschrieben — der Autor wusste gewiss den Violinbogen besser als die Feder zu führen — erfuhr sie heftige und entschiedene Zurückweisung. Mit mehr Erfolg als gegen die Tanzmeister verfocht der bei Hofe wolangesehene Geigerkönig die Rechte der Zunft gegen die Väter der christlichen Lehre, die sich seit 1644 in den Besitz der Capelle und der aus 400 liv. bestehenden Einkünfte des Spitals gesetzt hatten. Im Juli 1658 stellte ein vom Rate Ludwigs XIV. erteilter und vom Parlamente bestätigter Befehl die alten Verhältnisse wieder her und auch in ferneren Debatten neigte sich in dieser Sache der Sieg auf die Seite der Spielleute. Am 3. April 1664 vermittelte ein endgiltiger, von Hardouin du Perefixe, Erzbischof von Paris, 23. April 1667 ratificirter Vertrag zwischen beiden Parteien und wie darin ausdrücklich vorgesehen war, wurde eine Tafel von schwarzem Marmor, auf der ein Auszug aus selbem in goldnen Lettern gravirt war, in der Spielmanns Kirche links vom S. Julianaltar an der Mauer befestigt.

Ludwigs XIII. und Virtuosen auf der von diesen Leuten bei ihrem Unterrichte mit Vorliebe gebrauchten Sackgeige, preist Mersenne als einen der besten Violinspieler seiner Zeit. „Der Ton der Geige, sagt er, ist der entzückendste, denn vollkommene Spieler, wie sieur Bocan, machen sie so sanft, als sie wollen, und unnachahmlich durch ein gewisses Beben, das Geist und Ohr entzückt" (Also damals schon diente das Tremolo den Geigern zur Erhöhung des Gefühlsausdruckes!) Bocan folgte der Schwester des Königs, Henriette, als sie sich 1625 mit Carl I. vermälte, nach England. Nach dem unglücklichen Ende dieses beklagenswerten Monarchen kehrte er in die Dienste des französischen Hofes zurück, der ihn 1648 mit 340 liv. Gehalt pensionirte.

Du Manoir II. legte 1657 neue, von ihm entworfene Statuten Sr. Maj. zur Bestätigung vor, kraft deren er fortan den Titel: „König der Geiger, Tanzmeister und Spieler hoher und tiefer Instrumente" annahm. Diese, 22. Aug. 1659, vom Parlamente registrirten Statuten wurden für ihn eine nie versiegende Quelle von Processen und entzündeten bald einen sehr lebhaft geführten Krieg. (Beilage B.) Mit diesen neuen Gesetzen beginnt die Periode des Niederganges der Zunft. Das in seinem Stolze und seinen Interessen sich gefährdet glaubende Volk der Musiker und Tanzmeister liess es nicht bei Worten und Klagen bewenden. Es begann eine mit äusserster Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit geführte literarische Fehde, die nicht so nichtig war, als man glauben sollte, und deren Flugschriften die interessantesten Einblicke in die originellen Sitten des 17. Jahrh. gestatten. Jede Partei verteidigte ihre Rechte aufs äusserste, und Processschriften, Gesuche und Libelle folgten sich Schlag auf Schlag.

Je mehr fremde Künstler nach Paris kamen, um so schwieriger wurde die Situation des Geigerkönigs, denn nicht nur diese selbst, auch deren Schüler sträubten sich energisch gegen den Eintritt in die Zunft. In Verbindung mit den besten heimischen Künstlern, eine höher strebende, aristocratische Musikerclasse bildend, wiesen sie ebenso hartnäckig jeden Umgang und jede Zusammengehörigkeit mit den musikalisch tief unter ihnen stehenden und ihrer Sitten wegen geringgeachteten Spielleuten entrüstet zurück, wie das Zunftober-

haupt die ihm so grosse Macht verleihenden Privilegien eigensinnig aufrecht zu erhalten suchte.

Aber nicht allein durch Ungehorsam und Widersetzlichkeit Einzelner wurden die die Grundlage der Existenz der Zunft bildenden Privilegien geschädigt, auch durch neben ihr entstehende, ebenfalls privilegirte Gesellschaften ward sie schwer beeinträchtigt. Eine unheilbare Wunde schlug der Königsmacht die im März 1661 erfolgte Gründung der k. Tanzacademie. Nach lange bestehendem Gebrauche hielten die Tanzmeister Säle, in denen sie öffentlich ihr gutbezahltes Gewerbe übten. Um die Beziehungen zwischen Geige und Tanz nicht entschwinden zu lassen, durften sie sich nur einer Geige bedienen, in deren unterm Rande die Worte eingeschnitten waren: „Céans on montre à danser.“ Da sie zudem zu den Zunfteinnahmen einen sehr bedeutenden Zuschuss zu leisten hatten, mussten sie den Zunftzwang doppelt fühlen. Da traten endlich 13 Tanzmeister zusammen, um eine gesonderte Genossenschaft, die neue Tanzacademie zu bilden.*) Stolz auf den vornehmeren Titel Academiker, wollten sie fortan von ihren seitherigen Genossen, den Geigern, unabhängig und eine nur eigenen Statuten verpflichtete Corporation sein. Die Geiger, zäh an ihren Vorrechten haltend, widerstrebten mit aller Macht der Eintragung der Gründungsurkunde, wurden aber, 30. Aug. 1662, vom Parlament abgewiesen. Gleichwol gaben sie sich nicht überwunden, sondern fuhren fort, die Bezahlung der Abgaben auch von den Academikern zu fordern.

Die heftig verfeindeten Parteien sagten sich in den von ihnen publicirten Denkschriften nicht selten die grössten Derbheiten und hielten sogar mit Beleidigungen nicht zurück. Die Academiker behaupteten: „der Tanz bedürfe keiner Musikinstrumente und sei unabhängig von der von ihm der Dienstleistung gewürdigten Geige, welche die Tänzer nur anrege, (wie Trommeln und Trompeten die Soldaten im Kriege), die

*) Sie hiessen: Fr. Galland, sieur du Désert, ordentl. Tanzlehrer der Königin; J. Renauld, Tanzlehrer des Königs in Anwartschaft des sieur Prévôst, Tanzlehrer des Herzogs von Orleans; Th. la Vacher (starb einige Tage nach Errichtung der Academie und ward sofort ersetzt durch:) Bern. de Manthe: Hilaire d'Olivet; Guill. Raynal, Tanzlehrer des Dauphins, und sein Bruder J. Raynal; Guill. Quéru; N. de l'Orge; J. Fr. Piquet; J. de Grigny; Fiorent Galland du Désert und Guill. Regnault.

aber bei ihren Tönen unbeweglich bleiben würden, hätten sie nicht zuvor von ihren Lehrern gelernt, gewisse Bewegungen während des Spiels auszuführen. Wolle man ferner von den, den Tänzern und Geigern nötigen Eigenschaften sprechen, würde der Vorteil entschieden zu Gunsten ersterer neigen. Sie sollen wolgestaltet sein und geschmeidigen Körper und Geist besitzen, während lahme, blinde und bucklige Geiger ihr Gewerbe üben könnten, ohne dass jemand daran Anstoss nehme. Sie können sich nicht bei Standespersonen einführen, ohne den Eindruck von Ehrbarkeit und Eleganz zu machen und anständige, auf gute Erziehung schliessen lassende Ungezwungenheit an den Tag zu legen.“

Darauf entgegnete Du Manoir in seiner angeführten Schrift, dass die Geige stets in Verbindung mit dem Tanze zu bleiben habe und dass es in Wahrheit keine Meisterschaft auf jener allein, ohne Übereinstimmung und Zusammenhang des Tanzes mit ihr gebe. Von je habe man unter dem Titel „König der Spielleute“ auch den „König der Tanzmeister“ verstanden; denn das Wort Spielmann bedeute schon an und für sich Tanzmeister. „Glaubt mir, kleine Gefährten, so sagt er weiter, entfernt, andern, die ein Gewerbe aus Musik und Tanz machen, zum Muster dienen zu können, solltet ihr euch ein Beispiel an den von euern Gegnern täglich componirten Bourrées nehmen. Einige von ihnen würden euch viel besser lehren, den Kopf zu halten und die Füsse zu setzen, und es wäre euch vorteilhafter, von denen zu lernen, die mehr wert sind, als ihr alle, so viel ihr seid, als einer Anzahl von Personen Übles nachzusagen.“

Diese ärgerlichen Händel schlichtete vorerst eine Art Vergleich. Durch Urteil vom Jahre 1664 wurde bestimmt, Geiger und Tänzer hätten eine unzertrennliche Gesellschaft zu bilden, ausgenommen die 13 Mitglieder der Academie.

Die Confrérie S. Julian hatte also eine Niederlage erlitten. Die Academiker, frei geworden, konnten nicht mehr gezwungen werden, Abgaben an die Zunft zu zahlen, obwol sie ihre Beziehungen zu ihr nicht völlig lösten. Doch erreichte es der unermüdliche Du Manoir, dass der §. 7 ihrer Statuten gestrichen wurde, wonach alle, die den Tanzunterricht zu ihrem Gewerbe machen wollten, gehalten sein sollten, sich in ein von ihnen geführtes Verzeichnis einzutragen, bei Strafe des

Verlustes ihrer Privilegien und des Rechts, unter die Academiker aufgenommen zu werden. Es kann nicht überraschen, von nun ab in Du Manoir einem erklärten Feind seiner abtrünnigen Unterthanen zu begegnen. Um sich zu rächen, strengte er gegen einzelne derselben Processe an, die vielfach zu seinen Gunsten endigten. Allen nicht in die Zunft aufgenommenen Personen liess er verbieten, bei Hochzeiten zu spielen und Serenaden zu bringen; selbst den Familien ward nicht gestattet, Sonntags Unterhaltungen oder Gesellschaften mit Beiziehung unzünftiger Musiker zu geben. Ein Violinist sollte für Familienfeste genügen; wollte man deren mehrere, musste man sie aus den Zunftmitgliedern entnehmen.

Auch die Oboisten, die sich bisher dem Monopol des Spielmannskönigs zu entziehen gewusst hatten, wurden nun in Mitleidenschaft gezogen. Die Oboe, *) ein für den Tanz sehr geeignetes Instrument und um diese Zeit besonders beliebt, beeinträchtigte, da sie bei Tanzmusiken häufig gebraucht wurde, die Privilegien des Königs und wurde nun ebenfalls demselben unterworfen. Du Manoir III., seinem Vater 15. Aug. 1668 folgend, nahm daher den Titel an: „König der Spielleute, Tanzmeister, Spieler von hohen und tiefen Instrumenten und Oboisten.“ Da der Titel: „König der Geiger,“ den einst Du Manoir I. geführt, nun zu anmassend erschien, ward er durch Parlamentsspruch aufgehoben.

Je mehr die Instrumentalmusik ihrer Vollkommenheit entgegenreifte und Handwerk und Kunst in schrofferen Gegensatz traten, desto mehr musste das Unheilvolle und Unhaltbare der Zunfteinrichtung zu Tage treten. Du Manoir III., nicht zufrieden mit dem über die Oboen errungenen Sieg und kühner und unternehmender noch, als seine Ahnen, beeilte sich, auch gegenüber dem 1672 neubegründeten Opernunternehmen seine Rechte geltend zu machen. Aber diesmal fand er in dem, der Zunft als Meister angehörenden J. Bapt. Lully dem Lieblingsmusiker und Günstling Ludwigs XIV., einen geriebenen,

*) Die Tänze, in früherer Zeit meist vom Gesang begleitet, wurden jetzt gewöhnlich von einem aus zwei bis drei Musikern gebildeten Orchester gespielt, und zwar setzte sich dasselbe in der Regel zusammen aus zwei Oboen und einem Tambourin; gesellte sich diesen Instrumenten noch eine Flöte und Musette, dann war dasselbe schon sehr zahlreich besetzt. Welch beneidenswerte Lungen müssen die Oboisten damaliger Zeit gehabt haben!

ihm überlegenen Partner. Ein Ratsbefehl, 14. Aug. 1673, wies seinen Einspruch entschieden zurück, und wie sein Vater im Streite mit den Tanzmeistern, zog er jetzt in dem mit dem intriganten Florentiner den Kürzeren.*)

Eine schwierige Aufgabe war dem armen Du Manoir zugefallen, seine Regierung von Anfang an durch Stürme bedroht. Wenn er Anspruch erhob, dass die Orchestermitglieder der Oper der Zunft beitreten sollten, so berechtigten ihn unzweifelhaft seine Privilegien dazu. Aber Lully deutete das ihm gewährte Opernmonopol anders. Er war ein Künstler, der Kenntnisse und Geschick in hinreichendem Grade besass, Schüler selbst zu bilden, sowol für den Gesang und die Action, wie auf allen Instrumenten. Mit Grund widersetzte er sich der Zumutung, dass die von ihm zu tüchtigen Geigern herangezogenen Baptiste père, Jaubert, Marchant, Rebel père, Francoeur u. a. gezwungen werden sollten, sich anderswo einer Lehrzeit noch zu unterwerfen und für Ausübung ihrer Kunst sich Diplome von weniger befähigten Musikern („maistres aliborons et ignorans) zu erwerben.

Du Manoir musste sich endlich die Überzeugung aufdrängen, dass es mit der Herrlichkeit seines Königtums, wie mit dem Glanz der Zunft vorbei war. Der Verfall derselben schritt unaufhaltsam fort, die Stunde der Auflösung war fast mit Gewissheit vorauszusehen. Der Spielmannskönig, von sich rasch folgenden schweren Niederlagen getroffen, sah seine Privilegien von Jahr zu Jahr illusorischer werden, seine Interessen täglich gewaltthätig verletzt. Autorität und Einkünfte schwanden zusehends, er besass kaum mehr den Schatten früheren Einflusses und Ansehens. Erkennend, dass es unmöglich war, die einstige Stellung zurückzugewinnen, beschloss er, freiwillig auf seine Würden und Functionen zu verzichten. Kraft notarieller Urkunde, 31. Decbr. 1685, überliess er allen

*) Mit Recht betonten Lully, wie die später in den Streit gezogenen Organisten und Claviermeister die tiefe Stufe der musikalischen Ausbildung und die geringe Fertigkeit der Zunftmeister. Noch teilte man die Ménétriers in zwei Classen; in Spieler der Rebec, einer rohen dreisaitigen Geige verschiedener Stimmung, die dem Gebrauche der Violine vorausging und vorzugsweise das Instrument der Fahrenden war, — und in die Violinspieler, welche violons, hautes-contres, tailles, quintes et basses spielten. Erstere nannte man vielleux, von vielle (Bogeninstrument) abgeleitet.

seiner Person zukommenden Gewinn der Confrérie und behielt sich nur bis an sein Lebensende den Königstitel vor.

Wenige Jahre später versetzte eine Entscheidung Ludwigs XIV. der Zunft den letzten und unheilvollsten Schlag. Seither war das Oberhaupt derselben, wie auch die Vorsteher anderer Genossenschaften durch Geschworne unterstützt und beraten worden, die von der Gesamtheit aus der Mitte der Zunftmeister gewählt waren. Ein k. Erlass vom Jahre 1691 hob diese Geschwornenwahl für alle Corporationen der Künste und Gewerbe auf und ernannte für diese nun käuflichen Stellen erbliche Besitzer. Für die S. Juliansbrüderschaft wurden vier solcher Ämter geschaffen und den Meistbietenden für die Summe von 18000 liv. gewährt. Die Bewerber waren Th. Duchesne, Vinc. Pesant, J. Aubert, alle der Bande der 24 Kammergeiger angehörend und J. Godefroy, Tanzmeister. Für ihren Bestallungsbrief wurde ihnen im folgenden Jahre eine weitere Steuer von 12000 liv. abverlangt, von welcher Summe aber 1707 erst 5000 liv. bezahlt waren. Die k. Casse, in der stets Ebbe herrschte, wusste, das muss man zugestehen, ihr Interesse entsprechend zu verfolgen und die getreuen Unterthanen seiner allerchristlichsten Majestät, wo es irgend anging, gehörig zu schinden.

Exkönig Du Manoir, der, da er für seinen Rücktritt die königliche Genehmigung nicht nachgesucht, officiell noch immer als im Besitze seiner hohen Würde angesehen wurde, bethätigte der Zunft seine Anhänglichkeit, indem er sich aufs äusserste der Einführung der neuen Amtsinhaber entgegenstemmte. In seinen Bemühungen ward er von den einstigen Gegnern seines Vaters, den Tanzacademikern, bestens unterstützt. Aber all sein Bemühen war vergeblich. Der k. Schatz war weder in der Laune noch Lage, auf seinen lucrativen Fang zu verzichten, d. h. die eingezahlten Summen wieder herauszugeben. Die Processirenden mussten bald das Eitle ihrer Anstrengungen erkennen, und die Herren Geschworenen sahen sich um ihr Geld geprellt. Um sie jedoch in etwas zu beruhigen, erneute man, 2. Novbr. 1692, das Verbot, den Tanz zu lehren, ohne Zunftmeister zu sein, die Mitglieder der Academie ausgenommen. Und mildernde Balsamtropfen suchte eine k. Erklärung in die Wunden Du Manoirs, der aufs neue in seiner Würde bestätigt ward, dadurch zu träufeln, dass man den Ge-

schwornen das Recht sicherte, nach wie vor die Bewerber für die Meisterschaft zu prüfen und aufzunehmen. Durch diese scheinbare Grossmut liess sich aber letzterer nicht mehr blenden. Er gab, 1. Decbr. 1695, unwiderruflich seine Abdankung, indem er alle einstigen Rechte den neuen Geschwornen übertrug. Ein Ratsbefehl verordnete daraufhin, 22. Mai 1697, die Einziehung der Stelle eines Königs der Spielleute.

Diese Ereignisse änderten am fatalen Verlaufe der Begebenheiten nichts. Für die Kunst der Töne war eine neue Aera angebrochen, alle ihr auferlegten Beschränkungen waren unerträgliche Hindernisse für ihre Weiterentwicklung; die mit Riesenschritten grossartiger und freier Entfaltung zustrebende Kunstübung sprach dem alten Zunftzopf unerbittlich das Todesurteil.

Es wird nun Zeit, einen Blick auf die Entwicklung, welche die instrumentale Musik in den letzten Jahren in Frankreich überhaupt nahm, zu werfen. Wie leicht unter- oder überschätzt man die Kunstzustände früherer Perioden! Zwei Thatsachen stehen sich hier anscheinend widersprechend entgegen. Gleichzeitige Schriftsteller, wenn sie auf die zeitgenössischen künstlerischen Leistungen zu sprechen kommen, sind in der Regel begeisterten Lobes voll. Nähme man anderseits nun auch an, dass die Instrumentisten besser spielten als sie schrieben, d. h. grössere technische Fertigkeit in der Ausführung, als im Niederschreiben der Tonstücke hatten, so zeigt doch alles, was uns an Orchester- resp. Violincompositionen aus dieser Periode erhalten blieb, die Kunst noch in ihren ersten und unvollkommensten Anfängen.

Die französische Musik wurde von Italien aus stets beeinflusst. Wie sehr man sich auch gegen alles, was von dort her kam, kühl und abweisend verhielt, der entwickelteren welschen Kunstübung vermochte man sich auf die Dauer denn doch nicht zu verschliessen. Bekannt ist, dass Franz I. einen berühmten italienischen Violinspieler, den Messer Albert in seine Dienste nahm. Seit die Prinzen aus den Häusern Valois und Bourbon sich ihre Gemalinnen in Florenz, Mailand, Mantua und Neapel wählten, die Fürsten von Ferrara und Savoyen sich mit französischen Prinzessinnen verbanden, also die leb-

haftesten Beziehungen zwischen Frankreich und Italien bestanden und gepflegt wurden, wandten welsche Künstler ihr Augenmerk unablässig Paris zu, eine Thatsache, die bis zum heutigen Tage fortbesteht. Ein Zeitgenosse Alberts war der Olivetanermönch Al. Romano, seiner Geschicklichkeit auf der Viola wegen „della Viola" genannt. In Brescia, Mantua, Rom, Florenz, Bologna, Bergamo, Padua und Venedig lebten angesehene Geiger, die, dem künstlerischen Wandertriebe ihres Volkes folgend, ihre Kunst vielfach in fernen Anstellungen, in London, Dresden, Hannover, Ansbach, München u. s. w. übten und so den Einfluss italienischer Kunst weithin geltend zu machen wussten. Um 1625 wurden durch C. Farina und P. Quagliati die ersten Versuche mit selbständigen Violincompositionen gemacht. Bisher hatte sich die Geige nur der Singstimme angeschlossen und auf einfachste Melodien und Tanzweisen beschränkt. Giuseppe Torelli, der 1708 in Ansbach starb, schrieb bereits Sonaten und schied sie nach ihrem Character in „Sonate da Chiesa" und „Sonate da Camera." Ferner besitzen wir von ihm Concerte und Concertinos, Sinfonien und Ballete für 2, 3 und 4 Instrumente. Sein letztes Werk: Concerti grossi con una pastorale per il Santissimo natale, Op. 8, enthält 12 Concerte für zwei concertirende Violinen, Viola und Bass. Im allgemeinen bestanden die üblichen Violinsätze aber auch in Italien vorläufig fast nur aus Liedern und Tänzen und den sehr beliebten Follias und Capriccios. Ernstere Richtung, wenn auch lange noch im Banne der Suitenform, verfolgten Tom. Vitali und Giov. Batt. Bassani, letzterer Corellis Lehrer.

Der berühmte Arcangelo Corelli (1653 — 1713) begründete endlich die römische Violinschule, deren Zierden Fr. Geminiani, P. Locatelli, der Ahne modernen Virtuosentums, und P. Castrucci waren. Von ihr zweigte sich durch seinen Schüler G. B. Somis (1676—1763) die piemontesische ab, der die bemerkenswerten Geiger Fel. de Giardini und Gaet. Pugnani angehören und die in G. B. Viotti gipfelte. Anderseits war man, während im Westen des nördlichen Italiens die Kunst zu herrlicher Blüte sich entfaltete, auch im Osten nicht unthätig, und so finden wir alsbald Venedig, allwo Abate Ant. Vivaldi, il prete rosso (st. 1743), lebte, wieder an der Spitze der Bewegung. Auch Florenz beteiligt sich

durch G. Valentini, Mart. Bitti und Fr. Maria Veracini lebhaft an den Kunstbestrebungen. Alle Vorgänger aber übertrifft der bedeutungsvolle, einflussreiche Stifter der Paduaner Schule, Giuseppe Tartini (1692—1770), der durch seine Zöglinge Bini, P. Nardini, Manfredi, Dom. Ferrari, Meneghini nicht nur in Italien Geltung gewann, sondern durch J. G. Graun auch in Deutschland, durch Pagin, Touchemoulin und Lahoussaye in Frankreich Fuss fasste.

Während also in Welschland die Technik des Violinspiels und zugleich mit ihr die Violincomposition in ungeahnter Weise sich entwickelte, in Deutschland J. S. Bach seine Sonaten für Violine allein und für Clavier und Violine schrieb, in Salzburg Fr. H. von Biber (1648—1705), in Dresden J. G. Pisendel (1687—1755), in Berlin Fr. Benda (st. 1786) wirkten, finden wir die Kunst des Geigenspiels in Frankreich im allgemeinen noch im Zustande der Kindheit. Obwol die Zunft der Spielleute seit Jahrhunderten privilegirt, die Violine bereits unter Carl IX. unter den Streichinstrumenten dominirend und als eines der edelsten Musikorgane anerkannt war, zeigt der französische Instrumentalsatz fortwährend dürftigste Beschaffenheit. Auch mit der Kunst der 24 Kammergeiger war es durchschnittlich gar nicht weit her; waren sie doch noch zu Lullys Zeit unfähig, das leichteste Stück correct vom Blatte zu spielen. Erst seit dieser Florentiner die kleine Bande und die Académie royale gegründet und ganz besonders, seit Gluck seine Opern dem Pariser Orchester einstudirt hatte, besserten sich die dortigen Verhältnisse.

Diese verspätete Entwicklung des französischen Violinspiels ist zunächst auf die nur mässige und einseitige musikalische Begabung der gallischen Race überhaupt zurückzuführen. An schönen Stimmen, besonders weiblichen, herrscht hier heute noch auffallender Mangel; ihrer Sprache bestritt nicht allein J. J. Rousseau die Fähigkeit musikalischer Verwendbarkeit; ihr musikalisches Schaffen, wenn auch stets eigenartig, war doch kein bahnbrechendes, durch neugestaltende Erscheinungen bezeichnetes und blieb stets durch Italiener, sowol in der grossen Oper, durch Lully und Cherubini, Spontini und Rossini, wie in der zu hoher Ausbildung gelangten comischen und Spieloper durch die welschen Buffons und Tonsetzer beeinflusst. Die Franzosen haben Sinn für scharf markirte

Rhythmik, wie für pikante, sprunghafte Mèlodik; sie besitzen Geschmack, Raffinement und Geist für ein elegantes und effectreiches Arrangement, aber geringes Talent für tiefcombinatorisches, ideelles musikalisches Gestalten. Aller Glanz der Opernaufführungen, alle Reize der Opéra comique, ebensowenig wie die Bemühungen der seit 1725 gegründeten Concerts spirituels, vermochten das Pariser Publicum (u. dies allein ist in diesem Lande ausschlaggebend) musikalisch und in musikalischen Dingen urteilsfähig zu machen. Mich. Corette (um 1758 Organist am grossen Jesuitencollegium) gesteht in seiner „Méthode d'accompagnement" (Paris 1750) zu, dass zu anfang des 18. Jahrh. die Musik in Frankreich sich noch in kläglichem Zustande befunden habe. Als Corellis Sonaten um 1715 in Paris bekannt wurden, vermochte sie niemand zu spielen; erst nach Jahren hatten drei dortige Geiger ihre Schwierigkeiten überwunden. J. J. Rousseau, in seinem satirischen „Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre" (Par. 1753), übergiesst die Mitglieder des ersten Pariser Orchesters, ihrer mangelhaften und schlechten Leistungen wegen, mit beissendstem Spotte.

An der Schwelle des 18. Jahrh. begegnen wir zwei Instrumentalwerken: „Les Trio des Opéras de Mons. de Lully. Propres à chanter et à jouer sur la Flûte, le Violon et autres Instruments." Amsterdam 1690, und „Pièces pour les Violons, avec la Basse-Continue; divisées par Suites de Tons: qui peuvent aussi se jouer sur le Clavecin et sur la Viole. Par Mons. Rebel." Paris 1705, aus denen uns der tiefe Stand der Technik und die niedrigste Stufe primitiver Satzweise überzeugend klar wird. Das dürftige Passagenwerk überschreitet nicht die dritte Applicatur. Rebels Sohn, mit dem Geiger Fr. Francoeur, seit 1736 Lullys Nachfolger in der Operndirection, beide k. Kammermusiker, letzterer später sogar k. Kammercomponist und Musikintendant, förderten die Kunst des Geigenspiels wesentlich und unter ihren Nachfolgern L. Jos. Francoeur, L. Tavenal, J. Aubert le vieux und L. Aubert le jeune, Guillemain, J. Jos. Cassanea de Mondonville, Cl. Dauvergne, Ch. Ant. Branche u. s. w. reifte sie, eine gewisse Eigenart sich stets wahrend, zu allmäliger Vollkommenheit heran. Im entscheidenden Moment erhielt sie dann auch durch P. Gaviniés (1728 – 1800), den

bedeutendsten unter den Pariser Virtuosen und eigentlichen Begründer des französischen Violinspiels im höhern Sinne, eine feste Basis.

Neben diesen Geigern, die Frankreich nie verliessen, macht sich hier aber noch eine andere Richtung bemerklich, die auf die heimischen Künstler jedenfalls von unzweifelhaftem Einflusse war, die aber, von dem sich fremden Strömungen so beharrlich verschliessenden Publicum lange zurückgewiesen, wenigstens nicht genügend gewürdigt wurde. Es wurde bereits von den jungen französischen Künstlern gesprochen, die durch Tartini ihre Ausbildung erhalten hatten; aber auch andere grosse Geigenmeister Italiens sahen strebsame Franzosen unter ihren Zöglingen. B. Anet war ein Schüler Corellis; er bildete wieder den Geiger J. B. Senaillé. Bei Somis in Turin studirten P. Vachon und J. Marie Leclair l'aîné, (geb. in Lyon 1697, am 22. Octbr. 1764, abends 11 Uhr, in den Strassen von Paris von einem Unbekannten ermordet), der wieder seinen Bruder Ant. Remi Leclair le cadet, den Abbé fils und den Chevalier de Saintes Georges unterrichtete.

Die genannten hervorragenden Musiker gehörten wol zum Teile noch der Zunft der Spielleute an; die meisten aber wussten sich bereits der Aufnahme in dieselbe zu entziehen. Angenommen auch, dass die Geigerkönige Meister auf ihren Instrumenten waren und dass es unter den Meistern der Zunft gewiss viele gute und brauchbare Musiker gab, die Masse der Zunftmitglieder waren Musikanten gewöhnlichster Art, ohne jedes höhere Streben und jede künstlerische Ausbildung, trotz ihrer sechsjährigen Lehrzeit nur fähig, Tänze, Märsche und Ständchen, die sie auswendig gelernt hatten, auszuführen. Berücksichtigt man diese Zustände, so wird man den Drang höherstehender Künstler, den Zunftzwang zu sprengen, nur um so berechtigter finden.

Noch bevor Du Manoir definitiv aus seinem Amte und dem Leben schied, sah er seine einstigen Unterthanen in neue böse Händel verwickelt, die für sie ebenfalls mit einer empfindlichen Niederlage enden sollten. Die den Geschwornen s. Z. zugesicherten Vorteile genügten ihrer Habgier nicht.

Immer wieder ward von ihnen der Versuch erneuert, sich alle Musiker von Beruf, in Paris und dem ganzen Reiche, tributpflichtig zu machen. Nun versuchten sie ihre Macht auch auf die Clavierspieler, Organisten und Componisten, oder wie man sie nannte, Harmoniecomponisten, auszudehnen. Die Aussicht auf günstigen Erfolg mochte allerdings die Gewinnsucht der Spielleute in hohem Grade reizen; vermochten sie dadurch ihre Cassaeinnahme doch geradezu zu verdoppeln. Aber die Angegriffenen verteidigten mit grossem Geschicke Recht und Freiheit ihrer Kunst. Die erst am Châtelet anhängig gemachte Klage kam durch Berufung an das Parlament. Nach fast zehnjähriger Zurückgezogenheit nötigte eine an ihn gerichtete Bittschrift der Zunftgenossen den vielgeplagten greisen Exkönig, sich nochmals an die Spitze seiner ehemaligen Untergebenen zu stellen, um durch seine Unterschrift und Verwendung ihrem Verlangen grösseres Gewicht zu verleihen (8. Juni 1694). Aber seine Aufopferung diente nur dazu, den Triumph derer, die man zu besiegen hoffte, zu erhöhen. Durch Parlamentsbefehl (7. Mai 1695) wurde die Klage der Zunftgenossen zurückgewiesen und sie in die Kosten verurteilt, Clavierspieler, Organisten und Componisten aber von allen ferneren Verbindlichkeiten gegen sie losgesprochen.*) (Beilage C.)

So gerecht und unvermeidlich diese Entscheidung war, lange eingewurzelte Vorurteile und Ansprüche vermochte sie dennoch nicht mit einem Male auszurotten. Die Zunft hielt sich durch diesen Erlass durchaus nicht für besiegt; sie kam vielmehr auf ihre Angriffe zurück, indem sie sich die Bestätigung alter verbriefter Rechte erneuern liess und, 5. April 1707, ein Diplom zu verschaffen wusste, kraft dessen sie nicht nur in Ausübung ihres Gewerbes geschützt, sondern auch ermächtigt wurde, allein Unterricht im Tanze und auf allen Musikinstrumenten, welcher Art sie auch sein mochten, ohne jede Ausnahme, zu

*) Die in dem Streite eingetretenen Tonkünstler waren: Médéric Cornsii, N. Gigault, J. B. de ia Brune, Marin la Guerre, Michei (Jean?) de Merault, A. Houssu und Genossen, denen sich 10. Juli 1793 noch anschlossen: N. ie Bègue, Guill. Gabr. Nivers, J. Buterne und Fr. Couperin, Organist b. S. Gervais, Onkel des grossen Couperin. Die Zunft war vertreten durch Th. und Ch. Duchesne, Vinc. Pesant, J. Aubert und G. M. Du Manoir.

erteilen, entgegen allen den längst vorliegenden zuwiderlaufenden Befehlen.*)

Kaum erhielten die Gegner Wind von dieser Entschliessung, als sie sich mit aller Macht der Einregistrirung des Diploms, das sie aller Vorteile des Erlasses v. J. 1695 und ihrer nach schweren Kämpfen errungenen Freiheiten wieder zu berauben drohte, widersetzten. Mehr und mehr hatte sich für diese Händel, die sich nun schon durch ein halbes Jahrhundert hinzogen, auch das Publicum interessirt. Man sprach davon bei Gradot und stritt im Café Procop darüber und auch ausserhalb dieser literarischen Centren ward lebhaft Partei für und wider ergriffen. Sich darauf stützend, dass es für die Kunst eine Lebensfrage sei, sich von allen Fesseln befreit zu sehen, verlangten nun die Harmoniker formell für alle Zeit von der Zunftoberhoheit losgesprochen zu werden. Unterm 25. Juni 1707 erliess Ludwig XIV. eine neue Verordnung, in der es hiess: „Da Wir die Organisten Unserer Capelle und diejenigen, welche Unterricht in der Composition und auf Clavierinstrumenten geben, begünstigen und ihnen freie Kunstübung erhalten wollen, befehlen wir mit Gegenwärtigem, von Uns eigenhändig Unterschriebenem, dass die Zunftmeister keine andern Titel annehmen sollen, als Tanzmeister, Spieler von hohen und tiefen Instrumenten und Oboisten. Demzufolge verbieten wir ihnen, die Kläger in Ausübung ihrer Kunst zu stören, und wünschen, dass sie sich genau in den Grenzen halten mögen, die ihnen Unsere Verordnung vom 2. Nov. 1692 und der Befehl vom 7. Mai 1695 vorschreiben.“ (Einregistrirt 4. Juli 1707.) Für lange Zeit liess nun die Zunft, der jetzt ärgerlichste Händel nach anderer Seite hin bevorstanden, ihre Gegner unbehelligt. Man hatte ihr ein neues Privilegium ausgefertigt, in der ihr ausschliess-

*) Der trostlose Zustand der Finanzen während des spanischen Erbfolgekrieges (1701—14), hatte Ludwig XIV genötigt, neue käufliche Stellen zu schaffen, um die Staatscasse wieder zu füllen. Die JulIansbrüderschaft erbot sich nun freiwillig, 20000 liv. beizusteuern, für das Recht, Organisten, Clavierspieler, Spieler hoher und tiefer Violen, Lauten, Guitarren und deutscher Flöten ihrer Oberhoheit einverleiben zu dürfen. Ihr Anerbieten ward im April angenommen, das betr. Patent aber im Juni wieder annullirt. Aber niemanden fiel es ein, ihr die unrettbar verlorenen 20000 liv. zurückzugeben. Man bestätigte ihr nur aufs neue Rechte, die niemals bestritten worden waren.

liches Recht zum Spielen und Lehren aller Instrumente inhibirt und auf die beim Tanze gebräuchlichen beschränkt und das Wort Kunst durch das treffendere Gewerbe ersetzt war.

Ein 1728 von ihr gewagter wiederholter Versuch, sich die Mitglieder des Opernorchesters zu unterwerfen, fiel, wie vorauszusehen, ebenfalls unglücklich aus. Durch Diplom vom 27. Juni wurde den Geschwornen ein für allemale eröffnet, dass den bei der k. Academie angestellten Sinfonisten gestattet sei, bei öffentlichen und Privatfesten, wo man ihrer begehre, zu spielen, mit dem Verbote, sie im Genuss dieses Rechtes zu stören. 1732 bestätigte Ludwig XV. alle zu Gunsten der Orchestermitglieder gegen die Zunft erlassenen Verordnungen.

Neben diesen demütigenden, die Gesellschaftsinteressen schwer schädigenden Processen zogen sich andere, nicht minder belästigende hin, die wol günstiger verliefen, aber doch stete Wachsamkeit seitens der Administratoren erheischten. Wie bereits mitgeteilt, hatten die von der Königin Anna und dem Erzbischof von Paris begünstigten Väter de la doctrine chrétienne widerrechtlich Besitz von der S. Julianscapelle genommen. Es scheint, dass die an der Capelle seither angestellten Capläne in anstössigem Hader mit einander lebten und dadurch und vielleicht auch durch ihren sonstigen Wandel der Brüderschaft Ärgernis gaben. Dieser Zustand bot dem Erzbischof Veranlassung, einzugreifen. Ein zeitgenössischer Chronist (Olivier d'Ormesson) berichtet, dass M. de Morangis s. Z. die ehrwürdigen Väter an Stelle der bisherigen Priester bei S. Julian, die sich nicht vertragen, aber auch nicht weichen wollten, gewaltsam sogar mit Hilfe der Bogenschützen, auf erzbischöflichen und Ratsbefehl und mit Einwilligung der Zunftmeister, die das Ernennungsrecht besassen, eingeführt habe. Bald erkannten aber letztere, dass sie aus dem Regen in die Traufe gekommen waren. Den frommen Patres hatte man den Finger gereicht, bald genügte ihnen die Hand nicht mehr. Ihre Ansprüche und Forderungen vermehrten sich von Tag zu Tag. Die Spielleute sollten ihnen alles abtreten, alles gewähren und da sie das nicht thaten, mussten sie sich auf einen Entscheidungskampf mit

eben so mächtigen als listig-klugen Gegnern gefasst halten. Die Kirche hat bekanntlich einen grossen Magen. Der Habgier einer Ordensgemeinschaft zu widerstehen, die nun einmal lüstern nach dem vollständigen Besitz der Güter der Spielmannszunft war, war keine Kleinigkeit. Erst wollten die bescheidenen geistlichen Herren als Gäste geduldet werden und sich nur darauf beschränken, ihres Amtes zu walten; dann erhoben sie Anspruch auf freie Wohnung in den Zunftgebäuden, hierauf suchten sie sich die kirchlichen Einkünfte anzueignen, zuletzt setzten sie sich gewaltsam mit Hilfe der Bogenschützen in den Besitz der Kirche. Es erscheinen nun auch die Klagen über die an derselben angestellten Geistlichen und deren Unfriede in milderem Lichte. Dieselben erkannten bald, ebenso wie ihre Patrone, wo die Sache eigentlich hinaus wollte und wichen unter steten Protesten gewiss auch nur schrittweise, bis sie sich endlich dennoch auf die Strasse gesetzt sahen.

Nun kennt man aber auch das leicht erregbare Musikantenblut. Die Administratoren zeigten sich zu Angriff und Abwehr rasch entschlossen.

Sie erhoben, als ihnen die Augen aufgegangen waren, energischen Einspruch, und da sie es mit Leuten zu thun hatten, wenig geneigt, das einmal an sich Gerissene wieder fahren zu lassen, begann eine Reihe mühseliger und kostspieliger Processe, die für die Zunft um so peinlicher waren, als man immer die religiöse Frage mit in den Streit zog. Der Krieg drohte endlos zu werden, als ein Parlamentsbeschluss, 7. März 1718, diesem Stande der Dinge ein Ziel setzte. Der Zunft ward ihr Patronatsrecht neu bestätigt und alles wieder auf den durch Verordnung vom 2. Juli 1658 und Vertrag von 1664 festgesetzten Zustand zurückgeführt. Die frommen Väter mussten sehr gegen ihren Willen die Zunftmeister als Gründer, Patrone und Verwalter der Kirche und ihres Vermögens anerkennen und froh sein, durch Pachtvertrag die Nutzniessung der Capelle zu behalten. Der gewonnene Erfolg wurde von den Musikern so sehr als Sieg betrachtet, dass sie ihn verewigen und ihre Rechte öffentlich beweisen wollten. Zufolge gerichtlicher Bestimmung durften sie, und zwar auf Kosten der guten Väter, sowol über dem Kirchenportale, wie in der Capelle der heiligen Jungfrau

schwarze Marmortafeln anbringen mit auf diese Verhandlung bezüglichen Inschriften in goldnen Lettern.

Die erste lautete: „Im Jahre 1331, unter Philipps von Valois Regierung, wurde diese Capelle und Kirche von einem der 24 Geiger des Königs und einem Meister der Stadt Paris erbaut und gegründet, deren Gründer, weltliche Patrone, einzige Besitzer, Fundatoren, Eigentümer und Verwalter die 24 Geiger und die Instrumentisten und Tanzmeister der Stadt Paris waren und seit undenklichen Zeiten sind. Diese Inschrift wurde mit Bewilligung der Genossenschaft im Jahre 1719 angebracht durch die abgeordneten Geschwornen Fr. Bourdin, Ch. Goupil, Auroi und P. Deshayes."

Die zweite hatte diesen Wortlaut: „Die Genossenschaft der Tanzmeister und Instrumentisten der Stadt Paris, Gründer und seit undenklichen Zeiten Patrone dieser Kirche, nun seit 20 Jahren durch Nachlässigkeit ihrer Geschwornen oder anderweitig in Unruhe versetzt, ist durch Parlamentsbefehl vom 7. März 1718 feierlich wieder hergestellt worden und zwar dies durch Betreiben und die Mühewaltung von Jac. Roque, Cl. Mullard, Benoit Malle und Fr. Bourdin, derzeit Geschworene; und zu ewigem Gedächtnis haben sie gegenwärtige Inschrift in selbem Jahre herstellen lassen. — Angebracht zur Zeit Ch. Goupils, Meister der Geschwornen, da Cl. Ch. Galand, Baccalaureus der Sorbonne zum Caplan an dieser Kirche am 3. April 1715 ernannt und am 9. April 1718 in sein Amt eingesetzt wurde."

Das Resultat der ewigen Händel und Nörgeleien war für den Orden, der sich thatsächlich aller Rechte, die er auf das Zunfteigentum erhoben hatte, jetzt beraubt sah, nichts weniger als vorteilhaft. Aber er wusste sich anscheinend ruhig in die Sachlage zu fügen; behielt man doch die Hände im Spiel und konnte darauf rechnen, Verlorenes im günstigen Moment wieder zurückzugewinnen. Vorerst suchten die Väter die Clausel ihres Vertrags, wonach sie dem Caplan Jac. Favier jährlich 300 liv. für den Genuss des von ihnen bewohnten kleinen Hauses zahlen sollten, dadurch zu umgehen, dass sie nach dessen Tode an seine Stelle einen ihrer Patres zu bringen wussten. Wie klug und entschlossen sie manövrirten, beweist folgendes Beispiel.

Die vernichtenden Schwierigkeiten, mit denen die Zunft

seit 1662 zu kämpfen hatte, wurden durch die Errichtung erblicher Syndicate (1691), wogegen vergebens Einspruch erhoben wurde, wesentlich vermehrt. Die neuen Geschwornen fanden die Angelegenheiten in mitleidswürdigem Zustande. Vor allem fehlte es an Geld. Hilfbereit liehen die Väter 1000 Thaler. Bald darauf schien ihnen ein zum Handeln günstiger Moment gekommen. 1697 beriefen sie eilig eine Versammlung von 16 Tanz- und Instrumentenmeistern (aus der Zahl von 400, aus denen die Zunft bestand) und erschmeichelten von ihnen die Zusicherung des Anrechts auf die Besitzung der Caplanei. Der Erzbischof M. de Noailles weihte diesen Vertrag durch einen Einigkeitscontract, das Parlament bestätigte ihn. Die Dinge blieben in diesem Zustande bis 1707, wo die Zunft es wieder erreichte, ihre Geschwornen alljährlich selbst zu wählen. Die am 31. December 1710 ernannten Administratoren begehrten sofort vom Caplan einen Aufhebungsbrief. Von den am Vertrag vom Jahre 1697 beteiligten 16 Meistern lebten noch die Hälfte; sie erklärten, übertölpelt worden zu sein und unterschrieben zuerst die Bitte um dessen Vernichtung.

Schon 1720 versuchten die anscheinend nur mit ihrem Seelenheile beschäftigten Väter neue Machinationen. Wechselagenten, Banken und Finanzleute beauftragten sie, am ersten Werktag jedes Jahrs in der in der Strasse S. Martin gelegenen Kirche (d. h. in der S. Julianskirche) eine Messe an den heiligen Geist zu celebriren und ebenso ein Requiem beim Tode jedes ihrer Mitglieder zu halten. Die Administratoren beklagten sich beim Könige, dass ihre Kirche die der Christenlehrer genannt wurde, behauptend, niemand habe ein Recht, ohne ihre spezielle Erlaubnis dort Gottesdienst zu halten, als der von ihnen bestellte Geistliche. Ein k. Befehl, 29. Octbr. 1720, erkannte die Klage als berechtigt und genehmigte die Bitten der Vorsteher; er wurde durch Huissiers den Finanz- und Ordensleuten bekannt gegeben. Im gleichen Jahre machten auch die Ritter des Ordens vom Berge Carmel einen vergeblichen Versuch, sich der S. Julianskirche zu bemächtigen. Die Quengeleien mögen in der Stille fortgedauert haben; zu einem Ausbruch, der neue Händel vor die Öffentlichkeit brachte, kam es jedoch nicht mehr. Die Väter, durch die Beharrlichkeit, mit der die Spielleute ihre Rechte verteidigten,

zuletzt entmutigt, verzichteten endlich darauf, sich in deren Angelegenheiten zu mischen. Als durch Edict vom Febr. 1776 Meisterschaften und Geschwornenstellen aufgehoben wurden, versah ein Weltgeistlicher, Abbé Longuet, die kirchlichen Functionen bei S. Julian.

Wie die Bemühungen der Ordensritter vom Berge Carmel, scheiterten auch die des Capitels von S. Méry, in dessen Sprengel die S. Julianskirche lag, diese als Begräbnisplatz zu benutzen, nachdem ein Polizeibefehl 1781 Schliessung des Gottesackers S. Innocents, in welchem diese Pfarrei ihre Toten seither begraben, befohlen hatte.

Nach dem Wortlaute des Aufhebungsedicts von 1776 ging nämlich die Verwaltung der Zunftgüter in die Hände des Polizeilieutenants über; jedoch blieb bis zu vollkommener Bereinigung der Rechnungen alles Eigentum der Interessenten. Nun glaubten sich zufolge der oben mitgeteilten Thatsache Pfarrei und Capitel von S. Méry, nachdem sie sich vom Erzbischof von Paris (25. Juni 1781) die Ermächtigung dazu erbeten, berechtigt, ihre Beerdigungen, bis ein passenderes Terrain gefunden war, in der S. Julianskirche vorzunehmen. Ohne die massgebenden Personen zu fragen, übergab der Caplan dem Capitel die Kirchenschlüssel. Um nötige Vorkehrungen zu treffen und den Boden für seine neue Bestimmung vorzubereiten, liess man (5. Juli) die Thore öffnen und unter Leitung des Architecten Devoulges mit Zuziehung eines benachbarten Schlossers die Arbeiten beginnen. Zunächst erbrach und entfernte man die Opferstöcke; ihren Inhalt eignete sich der Abbé an. Aber die Administratoren, von diesem Vorgange unterrichtet, eilten herbei, und einer derselben, Nic. Mamers Lelièvre, von seinen Collegen bevollmächtigt, sistirte sofort das Werk der Verwüstung, bemächtigte sich der Schlüssel und übergab sie einem zur Stelle geholten Huissier, den er zugleich ein Protocoll über das Geschehene aufsetzen liess.

Sofort appellirte das Capitel wieder an den Erzbischof, der am 9. Juli seinen frühern Befehl bestätigte; jedoch auch die Administration blieb nicht unthätig. Ohne sich um diese Ordonanz zu kümmern, vertrat sie lebhaft ihre gerechte Sache. Auch die Bewohner der Nachbarschaft, die ein Interesse daran hatten, dass die Capelle nicht als Begräbnisstätte

benutzt wurde, schlugen sich auf ihre Seite. Als die Arbeiter zurückkehrten, zwang sie eine heftige Opposition, nicht nur ihre Thätigkeit sofort zu unterbrechen, sondern auch die Spuren des Geschehenen zu tilgen. Zugleich hatten auf Betreiben ihres Abgeordneten, des obengenannten sieur Lelièvre, die Tanzacademisten vom Civillieutenant des Châtelet die gesetzliche Ermächtigung erlangt, zur Öffnung der Kirche und Sacristei zu schreiten, um sowol die Entweihung zu constatiren, als das Inventar aufzunehmen. Am 11. August 11 Uhr begab sich der Huissier Maillard, nachdem er vergebens den Abbé und das Capitel vorgeladen, von Lelièvre begleitet, zur Kirche und nachdem er die gesetzlichen Formalitäten erfüllt, liess er den sieur Deloudre, Schlossermeister, rufen und schritt vor drei Zeugen zur Öffnung der Thüre.

Während dies vorging, hatte der Staatsrat, vor dem der auf das Beerdigungsrecht bezügliche Streit geführt wurde, eine Commission zur Untersuchung der Sache ernannt und in Erwartung eines günstigen Beschlusses forderte der Abbé, der trotz der letzten Vorkommnisse seine Stelle behalten hatte, beharrlich, aber vergebens die im Gewahrsam des Gerichts gebliebenen Schlüssel zurück. Da er die Sachen sich in die Länge ziehen sah, wusste er sich vom Civillieutenant des Châtelet (20. Novbr.) die Erlaubnis zur Öffnung der Thüren zu verschaffen, erbat sich sofort einen Commissär, begab sich mit Arbeitern an Ort und Stelle und machte sich an das nicht leichte Unternehmen, das Thor gewaltsam zu erbrechen. Da die festverschlossenen Thüren unbesiegbaren Widerstand leisteten, musste der geistliche Trotz auf andere Mittel sinnen. Longuet erinnerte sich, dass das Fenster seiner Wohnung auf das Kirchendach ging. Er befahl zweien, mit langen und starken Stricken versehenen Maurern hinaufzusteigen, eine Scheibe im Dachfenster einzudrücken und so ins Innere zu dringen, in das er nun selbst, nachdem die Riegel zurückgeschoben waren, einzutreten vermochte. Diese Expedition beendete vorläufig den Conflict; der Abbé konnte sein Amt wieder aufnehmen. Der Beerdigungsstreit aber war sieben Jahre später noch anhängig.

Alle diese Krisen sollten übrigens nun bald ihr Ende erreichen. Es bereiteten sich in Frankreich politische Begebenheiten vor, die der Art von Todeskampf, in dem sich alle

alten Zünfte längst befanden, ein rasches Ende machten. Die Revolution, über so viele Dinge mit zerstörender Wucht hinwegschreitend, verschonte auch die hübsche Kirche der Spielleute, seit Jahrhunderten der Zankapfel zwischen anmassenden Priestern und rechtsbewussten Laien, nicht. Eine hochherzige Idee hatte 1331 zu ihrer Gründung Veranlassung gegeben, ein patriotisches Gefühl machte sie fallen, ehe der vernichtende Sturm von 1793 sie erreichte.

Die constituirende Versammlung hatte 1789 ihre Thätigkeit begonnen. Von allen Seiten drängten sich opferwillige Bürger herzu, ihre Bemühungen zu unterstützen. Zu Beginn der von Fréteau präsidirten Sitzung, 17. December, wurde eine aus 8 Mitgliedern der Zunft von S. Julian bestehende Deputation vor die Schranke geführt, deren Wortführer also sprach:

„Meine Herren! In Eigenschaft eines Commissärs der alten Zunft der Spielleute und Tanzmeister der Stadt Paris wird mir die Ehre zu teil, dem Bureau einen Entschluss zu übermitteln, den unsere Versammlung am 13. l. M. gefasst, zufolge dessen wir die Nation mit unserer Capelle S. Julian des Ménétriers, deren Gründer und weltliche Patrone wir sind, mit allem dazu gehörigen Mobiliar beschenken. Als gute Bürger wünschten wir im Stande zu sein, dem Vaterlande ein grösseres und würdigeres Opfer bringen zu können, aber, meine Herren, wir sind arm und aus diesem Grunde wagen wir zu hoffen, dass Sie ein Anerbieten nicht zurückweisen werden, das zwar bescheiden, aber nur desto aufrichtiger gemeint ist.“

„Möge diese, von unserm Patriotismus und unserer hohen Achtung vor dieser erhabenen Versammlung und ihren Decreten uns eingeflösste Huldigung als neuer Beweis der Ergebung aller Classen der Bürger für alles, was zum Heile des französischen Reiches und zur Aufrechthaltung des allgemeinen Wohles beitragen kann, angesehen werden.“

Im Laufe des Jahres 1790 wurde eine Commission zur Aufnahme des Inventars und Schätzung der als Nationaleigentum erklärten geistlichen und der dem Lande freiwillig dargebotenen Güter abgeordnet. Aus dem Protocoll der beiden Sachverständigen (der eine der Nationalversammlung, der andere der Commune angehörig) ist ersichtlich, dass der Schätzungswert der Capelle 10400 liv. betrug. Der ganze

Gütercomplex, auf 18025 liv. gewertet, wurde in der Folge veräussert und gänzlich zerstört, um andern Gebäuden Platz zu machen.

So verschwand die ehrwürdige Kirche, die durch Jahrhunderte die Gebetsstätte der Spielleute hoher und tiefer Instrumente war. Nichts blieb davon erhalten, nicht einmal eine der kleinen, das Gründungsdatum tragenden Statuen, die das Portal schmückten.

Die letzte Periode der Confrérie erscheint auch durch mancherlei andere wichtige Ereignisse noch bemerkenswert. Allmälig ihrer schätzbarsten Privilegien beraubt und in ihren wichtigsten Rechten beschränkt, sah sie sich zuletzt dem nach Freiheit und Loslösung von jedem beengenden Zwange strebenden künstlerischen Geiste gegenüber machtlos. Obgleich sich die Leitung der Zunftangelegenheiten momentan in den Händen umsichtiger Administratoren fand, fehlte ihr doch ein eigentliches Oberhaupt, das mit väterlicher Sorge die Vorkommnisse überwachte und, mit wünschenswerter Machtvollkommenheit ausgerüstet, den Statuten Geltung zu verschaffen vermochte. Diese unsichere Lage dauerte bis zum Jahre 1742. Eines schönen Tages, im Frühjahr 1741, fasste plötzlich ein der k. Capelle angehörender Geiger den kühnen Entschluss, sich der verwaisten Genossenschaft anzunehmen und den seit einem halben Jahrhundert erledigten Königsthron wieder zu besteigen. J. P. Guignon, 10. Feb. 1702 in Turin geb., kam jung nach Paris, um sich hier dem Studium des Cellos zu widmen, vertauschte dies Instrument aber bald mit der Geige, auf der er in wenigen Jahren sich eine bedeutende Technik aneignete. Sein Talent nahm so überraschende Entwicklung, dass er sogar ein gefährlicher Rivale Leclairs und, als er 1733 in den Dienst des Hofes getreten war, ausersehen wurde, dem Dauphin, Vater Ludwigs XVI., Violinunterricht zu geben und die musikalischen Unterhaltungen von Mad. Adelaide *) zu leiten. Niemand

*) Der einzige Sohn Ludwigs XV., der Dauphin Ludwig, starb 1765, drei Jahre vor dem Vater. Louise Adelaide de Chartres, die sehr extravagante Tochter Philipps II. von Orleans, geb. 13. Aug. 1698, ging 1717 ins Kloster zu Chelles, dem sie 1719—1732 als Äbtissin vorstand. Während

wusste der Geige zartere und süssere Töne zu entlocken, ein Orchester mit so viel Verständnis und Präcision zu dirigiren und artigere Gesangsmelodien, die in Salons und Schenken mit gleichem Vergnügen gesungen und gehört wurden, zu componiren. Vom Einflusse mächtiger Gönner unterstützt, gelang es ihm, Titel und Rechte des Königs der Spielleute zu seinen Gunsten neu erstehen zu lassen. (Diplom. Versailles, 19. Juni 1741.)

Es war ein gewaltiges Unternehmen, die im Stande der Abnahme befindliche Zunft wieder emporheben zu wollen, ein Versuch, dessen Schwierigkeit das Verdienst, ihn gewagt zu haben, erhöht. Der neue König vermass sich, über die sich ihm entgegenstellenden Hindernisse zu siegen. Stolz und selbstbewusst, war er doch edlen Sinnes und ein Künstler von Gemüt, ein achtbarer, ehrenvoller Mann. Der von ihm unternommene sehr gewagte Schritt war ihm weniger durch Speculation, als durch Hingabe für das Wohl seiner Genossen eingeflösst. Besonnen und klug, fest und energisch in seinem Benehmen und Wollen, verschloss sich ihm gleichwol die Erkenntnis, dass die Zukunft der musikalischen Kunst nicht durch verjährte und beschränkende Verordnungen, sondern durch absolute Freiheit allein gefördert werden könne. Seine Anstrengungen waren denn auch vergebliche; nicht umsonst trug er einen ominösen Namen (Guignon, Unglück); nur Enttäuschungen und Demütigungen sollte ihm sein trauriges Königtum bringen. Aber es bedurfte dieser letzten und entscheidenden Probe, um den alten, lästig und unerträglich gewordenen Zunftzwang endlich völlig verschwinden zu machen.

Wie tief die Zunft um diese Zeit gesunken war, geht aus dem Patentbriefe Guignons hervor: „Die Anwartschaft auf besagtes Amt würde Mich. Guill. Du Manoir le fils gewährt worden sein, der aber freiwillig durch Urkunde, 31. Decbr. 1685, resp. 1. Decbr. 1695, darauf verzichtete. Aber da solches Abkommen nicht ohne Ermächtigungsbriefe getroffen werden konnte, war es der Zunft nichts weniger als vorteilhaft und wurde nur Anlass zu gänzlicher Zerrüttung ihrer Angelegenheiten, die sich sowol durch Nichtbefolgung der Statuten,

ihrer Leitung der frommen Ansiedlung kamen allerdings dort die sonderbarsten Dinge vor und der Scandalklatsch dieser Zeit erhielt durch die hinter den heiligen Mauern sich abspielenden Vorkommnisse ergiebigste Nahrung.

als durch die in Folge schlechter Verwaltung der Geschwornen beträchtlich angewachsenen Schulden, immer verschlimmerten. Diese Thatsachen bildeten den Beweggrund, ein zur Wiederherstellung guter Ordnung in besagter Zunft so notwendiges Amt wieder erstehen zu lassen. Ludwig XV., die Erfahrung kennend, die sich sieur Guignon in seiner Kunst erworben und in gerechter Würdigung seiner Leistungen, und von den durch die Meister der Genossenschaft ausgesprochenen Wünschen in Kenntnis gesetzt, gewährt dem ersten Geiger seiner Capelle Stand und Amt des Königs und Herrn der Spielleute und aller Spieler hoher wie tiefer Instrumente, und er soll diese Herrschaft geniessen, wie Du Manoir sie genoss oder hätte geniessen sollen."

Die Amtseinsetzung Guignons und seine Krönung mit der silbernen Krone der Könige der Geiger und Instrumentisten fand unter entsprechenden Feierlichkeiten, bestimmt, diesem gesetzlichen Acte höheren Wert zu verleihen, statt. Als das Diplom dem Parlamente zur Eintragung überwiesen wurde, befahl dasselbe, zuvor dessen Billigung durch die Zunft zu erlangen. Diese liess nicht auf sich warten und die Eintragung konnte 8. Febr. 1742 vorgenommen werden. Am folgenden 7. März leistete der Neugewählte einen Eid in die Hände des Polizeistellvertreters und wurde endgiltig zum Spielmannskönig ernannt.

Sollte Ehrgeiz den Beweggrund gebildet haben, der Guignon nach dieser mit so viel Bürde verbundenen Würde streben liess, so hatte er also sein Ziel erreicht und den heitern Thron der Musik und des Tanzes bestiegen. In der ersten Zeit seiner Regierung zeigte er sich klug in seinen Handlungen und mässig in seinen Ansprüchen. Er war nicht nur selbst ein ausgezeichneter Künstler, sondern bewährte sich nun auch als vorzüglicher Lehrer. Seine Handlungen bewiesen seine Intelligenz, Einsicht und Geschäftskenntnis. Von Rückforderung gewisser Privilegien seines Königtums, vom Wiederauflebenlassen vergessener Vorrechte schien er ganz abgesehen zu haben.

Leider hatte er auf die Dauer nicht genug Kraft und Mut, dem unablässigen Hetzen und Drängen der nach der Wiederherstellung früherer Gerechtsame lüsternen Administratoren zu widerstehen; denn plötzlich berief er, Sonntag 25. Juni

1747, in den Saal von S. Julian eine Generalversammlung der Instrumentenspieler und Tanzmeister der Stadt Paris und legte ihr einen in 28 Artikeln sorgfältig ausgearbeiteten Reformplan vor. Sein neues Gesetzbuch zeugte von seinem Verwaltungsgeschick und dem ernst und klar ausgesprochenen Willen, die Zunft aus den Zustand moralischen Niedergangs, in dem sie versunken war, wieder aufzurichten. Für die Gesamtzahl ihrer Angehörigen — und er verstand darunter sowol Tanz- als Instrumentenmeister, Geiger, Cellisten, Bassviolisten, Violonisten, Hoboisten, Flötisten, Fagottisten, Musettisten, Organisten, Clavierspieler, kurz Spieler aller Instrumente, hoher und tiefer, welcher Art sie sein mochten, ebenso alle Gesang- und Musiklehrer in Paris und andern Orten — erneuerte er die Verpflichtung, sich durch den König oder seine Stellvertreter zum Meister ernennen zu lassen, bei Strafe der Wegnahme und des Verkaufs ihrer Instrumente und 300 liv. Busse bei der ersten, 600 liv. bei der zweiten Bestrafung. Freisinniger als seine Vorgänger hob er jedoch die Lehrzeit auf und erklärte, dass alle, welche fähig befunden würden, dem Publicum durch ihre Talente zu nützen, zur Meisterschaft zugelassen werden könnten. Die Probe zu ihrer Erlangung sollte vor dem König, den Geschwornen und vier Saalmeistern stattfinden. Der von dieser Jury Zugelassene bekam vom König das Diplom, mittelst dessen vom Polizeistellvertreter die Genehmigung zur Gewerbeausübung zu erlangen war. In Paris sollte die Aufnahmetaxe 300 liv. und für Söhne oder Schwiegersöhne von Meistern 165 liv., in sogenannten grossen Städten 50, resp. 25 liv., in kleinern Orten die Hälfte davon betragen.

Nachdem also für die Details der finanziellen Verwaltung gesorgt war und jeder seine Stelle genau angewiesen erhalten hatte, beendete Guignon seine Verfügung durch eine grossmütige Anordnung. Um des Himmels Segen der Zunft wieder zurückzugewinnen und den edlen Absichten der alten mildherzigen Spielleute, der Gründer der Kirche und des Spitals, gerecht zu werden, ward von jeder Aufnahme eine Summe zurückbehalten, um damit arme, durch Alter oder Kränklichkeit zur Ausübung ihres Gewerbes unfähig gewordene Meister oder Meisterswitwen unterstützen zu können. Würden diese Beträge für den angegebenen Zweck nicht aufgebraucht,

sollten sie zur Wiederherstellung und Unterhaltung des Spitals, zur Beschaffung neuer Betten u. s. w. verwendet werden.

Diese neuen Statuten trugen den Titel: „Von Sr. Majestät geprüfte und bestätigte Verordnungen für die Genossenschaft aller Instrumentisten und Tanzmeister in Paris und in allen Städten des Königreichs.“ Aber schon dieser Titel enthielt eine Anmassung; wol gab ihm sein Diplom das Recht, Spielleute und Instrumentisten seiner Herrschaft zu unterstellen, nicht aber alle Instrumentisten. Trotzdem ward der Entwurf Guignons, Juli 1747, von Ludwig XV. bestätigt.

Während der letzten Jahrzehnte, d. h. seit der königlichen Verordnung v. 25. Juni 1707, hatten die musikalischen Parteien in Frieden gelebt. Bande persönlicher Freundschaft und gleiche Liebe zur Kunst vereinten Organisten, Clavierlehrer und Componisten. Von den Musikfreunden geehrt und gesucht, hatten sie sich ihrer Unabhängigkeit stets würdig gezeigt. Nun sahen sie dieselbe mit einem Male wiederum bedroht. Kaum waren die von Guignon aufgestellten Satzungen bekannt geworden, als sich grosses Geschrei dagegen erhob. Die Organisten Landrin, Guill. A. Calvière und L. Cl. D'Aquin waren die ersten, die sich widersetzten; ihnen gesellten sich alsbald 30 weitere hervorragende Musiker. Den Künstlern von Paris schlossen sich die der Provinzen an. Alle weigerten sich, einem Oberhaupt zu gehorsamen, das ohne Fug und Recht und nur um seine Einkünfte zu mehren, seine Gewalt auszudehnen und seine Unterthanenzahl zu erhöhen, solche Ansprüche erhob.

Um die Unausführbarkeit des vorliegenden Gesetzes zu begreifen, muss man sich auch an den sonstigen Stand der französischen Musik zu dieser Zeit erinnern. Im Jahre 1725 war durch einen Bruder Philidors das „Concert spirituel“, eine Abzweigung der Académie royale, gegründet worden; seit Jahren hatten sich berühmte, fremde Virtuosen in Paris niedergelassen. Bapt. Anet, Gabr. Guillemain, J. Marie Leclair, A. d'Auvergne, P. Gaviniés, J. Bapt. Dupont hatten für die Geige, Berteau und J. Barrière für das Cello bemerkenswerte Schulen gebildet; das grosse Talent Guignons war selbst eines der solidesten Elemente dieser Kunstentfaltung. Rameau's Genie hatte sich in voller Kraft ent-

wickelt; um ihn gruppirte sich ein Siebengestirn von mit Recht zu den geschicktesten Europas gezählten Clavierspielern.

Die Kämpfe von ehedem, nur lebhafter und hitziger geführt, erneuerten sich. Am 19. August 1747 ward ein Einspruch gegen die letzte Zunftordnung vor das Parlament gebracht. Bekanntmachungen, Befehle, Erlasse, Einsprüche, Denkschriften folgten sich wiederum Schlag auf Schlag. Auch die frommen Väter der Gesellschaft der Christenlehrer streckten plötzlich aufs neue ihre Krallen aus und verbanden sich mit den Gegnern Guigeons, dem sie, in Hoffnung, nach seinem Falle alleinige Herren und Besitzer der S. Juliansstiftungen zu werden, seine Unternehmungen als ebenso viele Anmassungen vorwarfen.

Die in diesem Streite beiderseits angeführten Argumente waren die gleichen, wie ehedem, nur sprach das Vorgebrachte noch entschiedener zu Gunsten der Kläger, denen seit einem Jahrhundert die Kunst so wesentliche Förderung zu danken hatte. „Die Orgel, sagten sie, ist ein majestätisches, alle Harmoniefülle und andere Instrumente in sich vereinigendes Instrument. Der dem Feuer seines Genies hingegebene Künstler, der ihre Stimmen zum Ertönen zu bringen vermag, kann 4 und 5stimmige Stücke improvisiren und ausführen, die seinem Geiste, Wissen und Talente zur Ehre gereichen. Kann ein Geiger, der sich stets nur auf dem Griffbrette eines Instrumentes übt und darauf höchstens Menuette und Contretänze ausführen kann, um in Schenken damit niedere Lustbarkeiten anzuregen, das Gleiche erreichen?“ Um die Überlegenheit der Harmonisten vor den Geigern noch mehr darzuthun, wurden auch Personen geistlichen Standes angeführt, z. B. sieur Dumont, Abbé von Silly, lange Zeit Organist bei S. Paul; dann S. Leu, P. Vinot und andere, welche dieselben Functionen zu Caen und Mans versahen. Die Organisten wollten überhaupt nicht auf eine Stufe mit den Spielleuten, welche die Wirtshäuser bevölkerten, gesetzt werden, ihre Namen nicht in die Register derselben eintragen lassen. Edelleute, die deswegen ihrer Adelsprivilegien nicht verlustig gingen, hatten sich der Kunst gewidmet, so sieur J. Buterne, Hofcavalier und Schöffe zu Toulouse, seiur de Charbonnières, sieur de Montalant u. s. w.

Der von den Künstlern geleistete energische Widerstand verfehlte nicht im Publicum allgemeine Zustimmung zu erhalten. Seine Sache verloren gebend, verzichtete Guignon, 9. April 1750, noch vor Beendigung des Processes, auf alle seine Ansprüche rücksichtlich der Componisten, Organisten und Clavierspieler und hielt nur die für die übrigen Instrumente aufrecht. Aber seine Gegner gönnten der Zunft auch diese letzte Genugthuung nicht und wiesen gleicherweise alle Forderungen derselben ab, darauf bestehend, dass die musikalische Körperschaft für immer vom Zunftzwange befreit werden müsse.

Ein Parlamentsbefehl, in der Oberkammer 30. Mai 1750 ausgefertigt, wurde ihren Wünschen gerecht und bestätigte alle Spieler von zur Begleitung des Gesanges dienenden Instrumenten in der seither von ihnen genossenen Freiheit.*) Diejenigen Artikel der Zunftgesetze, die dem entgegen waren, mussten abgeändert werden, und Guignon sollte fortan nur den bescheidenen Titel: König und Herr der Spielleute, Spieler von hohen und tiefen Instrumenten, Oboisten und der Genossenschaft der Tanzmeister annehmen.

Als dieser Beschluss dem sieur Guignon in seiner Wohnung im Hotel de Villeroy zu Versailles mitgeteilt wurde, schien er tief ergriffen, aber in sein Schicksal ergeben. Leider waren die Zunftgeschwornen nicht gleicher Gesinnung. Entschlossen, die gerichtliche Entscheidung zu bekämpfen, entfernten sie sich aus dem Gerichtszimmer, als ihnen die abgeänderte Verordnung vorgelesen wurde, ohne sie zu unterzeichnen (26. Juni 1756) und liessen durch eine fremde Frau ihre Einwendungen dem Thürsteher H. Griveau übergeben.

Momentan schien aller Kampf wieder ein Ende zu haben. Der so sehr gedemütigte König gab seinen Unterthanen selbst das Beispiel der Unterwerfung. Aber die Geschwornen, nicht gewillt, dasselbe zu thun, traten mit ihren Ansprüchen alsbald in anderer Form hervor.

Von seinem Rechte überzeugt, war Guignon erklärter

*) Alle auf diesen hartnäckigen Streit bezüglichen Schriftstücke finden sich gesammelt in: „Recueil d'édits, arrêts du conseil du roi, lettres patentes, mémoires et arrêts du parlament — — en faveur des musiciens du royaume.“ Par. 1751.

Über diesen Gegenstand berichtet eingehend P. Lacombe: „La grande querelle des organistes et des ménétriers,“ in der Musikzeitung Ménestrel. Bd. 42.

Gegner aller Musiker, die sich ihm nicht unterwerfen wollten, geblieben. Aber sich vor dem richterlichen Schiedsspruche beugend und beweisen wollend, dass in seinem Geiste nie ein habsüchtiger, auf Gewinn abzielender Gedanke geherrscht, verzichtete er freiwillig auf gewisse, ihm zustehende Rechte. So erhob er weder direct noch indirect Steuern von denen, die bei Bällen, Gesellschaften, Hochzeiten oder in Wirtshäusern zum Tanze aufspielten. Gewiss waren seine Bestrebungen von lobenswerter Gesinnung eingeflösst. Nach seiner Niederlage öffnete er sein Haus unbemittelten Schülern unentgeltlich. Man muss ihn, der für Anstrengungen und Mühen nur Täuschung und Hass erntete, beklagen.

Bekanntlich waren die Rechte des Geigerkönigs auf ganz Frankreich ausgedehnt; da er aber nicht in allen Städten zugegen sein konnte, besass er die Befugnis, in den verschiedenen Provinzen des Landes Stellvertreter zu ernennen. Es gab Filialen in Orleans, Amiens, Bordeaux, Abbeville, Blois und Tours. Eine Urkunde (26. März 1508) sagt, dass der König der französischen Spielleute dem N. Hestier die Macht verleihe, durch sechs Jahre in Tours in der Touraine die Rechte auszuüben, die ihm selbst zustehen. Selbstverständlich waren von den betreffenden dafür an die Zunft in Paris Abgaben zu entrichten.

Es war im Jahre 1608, als Cl. Guill. Nyon, genannt La Foundy, damals Geigerkönig, von einem gewissen Gaillard Taillasson, genannt Mathelin (geb. um 1580) hörte, der sich in Toulouse den Ruf eines sehr geschickten Geigers erworben hatte. Der Volksdichter Auger Gaillard, Wagner in Rabastens, besang ihn; er wurde im ganzen Lande so bewundert, dass man ihn in einem in der Mundart (moundine toulousaine) abgefassten Distichon auf gleiche Stufe mit den grössten Merkwürdigkeiten desselben stellte: der schönsten Frau dieser Zeit, P. de Viguier, die schöne Pauline genannt, dem herrlichen Dom, S. Sernin, und der Mühle ohne gleichen, le Bazacle:

La Bello Paulo, San-Serni,
Lé Bazaclé, Mathali.*)

*) Ein anderer gascognischer Dichter, Dastros, sagt gleicherweise in seiner Ode an Goudelin: Toulousa tengue per mi acié
Soun San-Sarni é soun Bazaclé
La Belo Pauio é Mathelin.

Da nun Mathelin nach Paris kam, wünschte ihn Nyon zu hören. Erstaunt über sein ungewöhnliches Talent und um ihm seine Achtung zu beweisen, willigte er, nachdem er ihn zum Meister ernannt, sogar ein, ihn mit einem Teile seiner Würde zu bekleiden. Durch Urkunde (21. August 1608) verlieh er ihm das Recht, alle Instrumentisten zu Toulouse, wie in den in dessen Bezirke liegenden Städten zu Meistern zu ernennen und Zurechtweisungen und Strafen, die er für gerecht und notwendig erachten würde, auszusprechen. Dagegen erhoben nun allerdings die Spielleute von Toulouse durch ihren Vorstand, P. Villète, energische Einsprache, aber das Toulouser Parlament bestätigte Mathelin in seiner Würde (26. März 1609), und er führte den Königstitel bis an sein Ende, 1647. Er hatte übrigens in seiner Vaterstadt in dem Musiker Poncet einen fast ebenbürtigen Rivalen, aber auch in dem berühmten Poeten des Languedoc, Goudelin, einen ihm treuergebenen Freund. Er componirte dessen Lieder und nach seinen Melodien werden dieselben heute noch in den Kirchen des Landes gesungen.*)

Guignon sollte zu spät erfahren, mit welchen Schwierigkeiten das Königtum verknüpft war. Die Zunftgeschwornen, in Paris auf allen Punkten sich geschlagen sehend, warfen ihr Auge nun auf die Provinzen, und wähnend, dass dort die Pariser Ereignisse unbekannt geblieben waren, ernannten sie ohne Wissen ihres Vorgesetzten, des Königs, Hauptstellvertreter desselben und wiesen ihnen Districte des Landes zur Beaufsichtigung zu. Sie erklärten diese Stellen sogar als erbliche und verliehen deren Inhabern nicht nur das Recht, über ihre Nachfolge zu verfügen, sondern auch Unterstellvertreter für einzelne ihrer Gebietsteile noch aufzustellen. In S. Quentin war von den Geschworenen J. Bapst. le Lièvre; in Blois Ch. René Chauveau; in Vitry, mit der Verwaltung über Châlons, Cl. Jouan ernannt. Ein gewisser sieur Et. H. Barbotin d' Ayraut-Bajet hatte sich gegen ein der Zunft gemachtes Darlehen von 25292 liv. sogar eine Art Vicekönigtum über fast zwei Drittel des Königreichs erworben.**)

*) Mathelin ist auch Verfasser der Schrift: „Dialogue sur l'abus que se coumet à las dansas."

**) Über Lyonnais, Dauphiné, Provence, Languedoc, Auvergne, Beaujolais,

Barbotin, einst Bedienter eines auf der Insel S. Louis wohnenden Advocaten, ein ganz mittelmässiger Musiker, residirte in Poitiers, konnte aber persönlich seine Macht nie zu völliger Geltung bringen. Er beeilte sich nun, Teile derselben an zweideutige, heimatlose und meist auch zahlungsunfähige Leute zu verkaufen, und ernannte z. B. den sieur Houatlin in S. Denis für den Bezirk der Hauptstadt, mit Ausnahme dieser selbst; den sieur Surentine in Dijon für Bourgogne; den sieur Sauvageau, Besitzer der Schenke zum Kreuze in Blois, für den Bezirk dieser Stadt; den sieur Vendimène für Tours; den Marktschreier und Zahnreisser Le Maire für Bourges; den sieur Lemierre für Rennes; den Charlatan Pierre-Olivier Josson in Angers für Anjou und Maine; den Perrückenmachergesellen Ch. Champion zu Chartres für Beauce.*) Dieser, der eines Mordes wegen, 4. Juni 1774, mit seinem Bruder zu Chartres gerädert wurde, hatte die Frechheit, den sieur Dupont, Abt und Capellmeister an der Cathedrale, vor sein Gericht zu ziehen und arme Spielleute auf dem Lande, von denen viele genötigt waren, ihrer Habseligkeiten sich zu entäussern, um seinen Forderungen genügen zu können, in Anklagestand zu versetzen.

Man kann sich denken, wie verhasst diese verächtlichen Blutsauger allerwärts waren. Aber die unaufhörlichen Beschwerden, die über sie bekannt wurden, dürften vielleicht kaum beachtet worden sein, wenn sie nicht auch an Componisten, Clavierspieler, Organisten, Gesanglehrer und Capellmeister an Kirchen und Cathedralen den Anspruch erhoben hätten, die Meisterschaftsgebühren an sie zu bezahlen. Mitleidlos griffen sie selbst die musikalischen Priester, die in den Gottesdiensten mitwirkten, an, und da einige Gerichtshöfe Urteile nach ihrem Sinne fällten, verboten sie allen Musikern, Unterricht zu geben oder in Kirchen, Concerten oder bei öffentlichen Schauspielen mitzuwirken, die nicht die Meister-

Bourgogne, Nivernais, Isle de France, Brie, Beauce, Orléanais, Blaisois, Touraine, Anjou, Maine, Bretagne, die Provinzen im Bezirke des obersten Rates von Poitiers und die Stadt Bordeaux (Urkunde v. 1. Dez. 1762).

*) Die Unterstatthalterschaft für Bordolais hatte Barbotin um den lächerlichen Preis von 40 liv., die für zwei andere Provinzen für 60 liv., andere für noch geringere Summen verkauft.

schaft von ihnen sich erworben hatten.*) Aus allen Teilen des Königreichs wandte man sich nun schutzflehend an die k. Capellmusiker in Paris, die sofort diese Angelegenheit zur ihrigen machten. Sie liessen eine diese verabscheuungswürdigen Verfolgungen darlegende Denkschrift verfassen und (13. Februar 1773) dem Staatsrate vorlegen. Es hiess darin: „Wenn die Spielleute fortfahren können, die Musiker zu quälen, sie des Rechts zu berauben, das sie stets hatten, in der Vocal- wie Instrumentalmusik zu unterrichten, Verwirrung und Unordnung selbst in die Kirchen zu tragen, indem sie Priester nötigen, sich als Tanzmeister aufnehmen zu lassen, und so die Freiheit der Kunst nach jeder Richtung anzugreifen, wird das Musikstudium bald vernachlässigt werden und jener edle Wetteifer, geeignet, Talente zu wecken, wird aufhören, und die Tonkunst, geschaffen, durch den Reiz, den sie verbreitet, die Sitten zu verbessern, wird dem Untergange entgegengehen.“ Ein von dem k. Rate alsbald ausgehender Befehl (3. April 1773) hob daraufhin alle Verkäufe und Ernennungen auf, die an Haupt- oder Untervertreter des Geigerkönigs in der Ausdehnung des ganzen Landes erfolgt waren.

Guignon war durch den Parlamentsbefehl von 1750 tief gebeugt worden. Längst schon hatte ihn dies Chaos ärgerlicher Zänkereien und unbilliger Forderungen angeekelt und er sich in Folge dessen an der Verwaltung der Zunft nur wenig mehr noch beteiligt; weder direct noch indirect bestand er noch auf der Beachtung der Königsrechte. Jetzt aber, da ihm bekannt wurde, was die Habgier der Geschwornen ohne sein Vorwissen verschuldet und wie sehr man seinen Namen und seine Würde missbraucht hatte, war sein Entschluss bald

*) Den liebenswürdigen sieur Barbotin mag folgendes an den Strassenecken von Angers auf sein Betreiben angeschlagenes Edict näher characterisiren: „Au nom du roi!“ Edict des Polizeipräfecten d. St. Angers, der zufolge der Vorstellung und Ernennung des sieur Barbotin zum Generalstatthalter des Geigerkönigs sieur Guignon in Paris, in der Stadt und der Academie dahier, allen Kirchenmusikern, Organisten und andern Personen verbietet, in der Bannmeile von Angers, sowie der Provinz Anjou Unterricht zu geben im Spiele der Violine nnd hoher und tiefer Instrumente und im Tanze, ohne Bewilligung genannten Generalstatthalters, bei 100 liv. Busse, im Wiederholungsfalle mit Gefängnis und körperlicher Züchtigung.

gefasst. Der Ehrgeiz, den er gehabt, seinen Stand zu heben und der musikalischen Kunst zu neuem, höherem Glanze zu verhelfen, seine Träume von Ansehen und Ruhm, waren zerronnen. Er hatte sich mit dem Plebs der Musiker verbunden, der, unfähig die Bedeutung und Hoheit der Kunst zu ahnen, ihn, den hochstehenden Künstler durch verächtliche Machinationen nur besudelte. Enttäuscht that er nach dreissigjährigem verzweifeltem Ringen und tapferem Kampfe mit übermächtigen und zahllosen Gegnern, wie einst Du Manoir, die nötigen Schritte zu freiwilliger Niederlegung seines ihm unerträglich gewordenen Amtes. Er erbat Audienz bei Ludwig XV., setzte ihm die Sachlage auseinander und beantragte darnach die gänzliche Aufhebung eines längst illusorisch und lächerlich gewordenen Königtums. Ein am 31. März 1773 im Parlament eingetragener k. Erlass hob denn nun auch das Amt eines Königs und Herrn der Spielleute für immer auf. Die betreffende Stelle desselben lautet: „Da Unser lieber J. P. Guignon unterthänigst gebeten, seine unbedingte Amtsniederlegung zu gewähren, liessen Wir uns von den mit dieser Stelle verbundenen Befugnissen und Privilegien Rechenschaft ablegen und erkennend, dass die Ausübung besagter Privilegien, von denen gedachter Guignon keinen Gebrauch machte, den für den Kunstfortschritt so unerlässlichen Wetteifer, den Wir so gerne zu fördern bereit sind, nur hemmen würde, haben Wir für gut befunden, dessen Bitte zu willfahren und gedachtes Amt für immer aufzuheben."

„Aus diesen und anderen Ursachen, auf Vorschlag unsers Rats und nach eigenem Ermessen, in voller Macht und k. Autorität haben Wir durch gegenwärtiges unwiderrufliches Edict vertilgt und aufgehoben, vertilgen und heben Wir auf, das durch freiwillige Abdankung des sieur Guignon erledigte Amt des Königs und Herrn der Spielleute u. s. w."

Nach seiner Abdankung behielt Guignon noch ausser seiner Anstellung als einer der 24 Kammergeiger mit 750 liv. Gehalt, das Amt eines Serpentbläsers der k. Capelle mit einer Besoldung von 900 liv. Gleicherweise bezog er eine ihm seit 17. Mai 1745 gewährte lebenslängliche Pension von 1000 liv. Er überlebte übrigens diese Ereignisse nicht lange. Weniger als zwei Monate nach seiner Thronentsagung

starb er, 73 Jahre alt, an einem Schlaganfalle zu Versailles, 30. Juni 1775.*)

Die altehrwürdige Brüderschaft und Zunft von S. Julian erhielt durch die Amtsniederlegung des letzten Königs den schwersten und vernichtendsten Schlag. Sie war bereits abgestorben, als ein Erlass Ludwigs XVI. (Feb. 1776) die Aufhebung aller Innungen anordnete.

Anhang I.

Wir lassen nun hier die Übersetzung einer höchst interessanten Publication C. Beckers in Genf (und zwar mit dessen freundlicher Bewilligung) folgen: Annales de Jehan et Estienne Ferrier, Ménéstriers en la cité de Genesve. Escriptes en icelle (XVme siècle). Paris, Sandoz et Fischbacher.

I.

Hier beginnt die Geschichte meines Vaters und Erzeugers Jehan Ferrier und die Erzählung von dem im Jahre 1390 zu Genf abgehaltenen Feste.

In diesem Jahre 1390 konnten die Spielleute grossen Gewinn erlangen.

Messire Pierre,**) Comte de Gennevois, erhielt Nachricht, dass sein Herr***) sich nach Ripaille begeben wollte, und da er seinen rechtmässigen Gebieter und dessen Dame zu ehren wünschte, zog er mit einem grossen Gefolge von Rittern, Edelleuten, Damen, Fräulein (demoÿselles), Trompetern

*) Im Druck erschienen von seinen Compositionen: zwei Bücher Violinsonaten, vier Bücher Duette und zwei Bücher Trios.

**) Pierre, Graf von Genf, vierter Sohn des Grafen Amadée III., wurde „le comte rouge" genannt; er starb 1394. Im Mittelalter war Genf einem Grafen und einem Bischof unterworfen, die sich auch hier, wie allerwärts, gegenseitig ihre Rechte streitig machten. Die Herzoge von Savoyen, die Erben der Grafen, wussten sich mit dem Bischof besser zu stellen. Des herzoglichen Vicedomes entledigte sich die Stadt 1524, des Bischofs 1533.

***) Amadée VII. Ruber (st. 1391), seit 1376 mit Bona, Tochter des Herzogs Johann von Berry, vermält.

(trompettes) und Spielleuten, die verschiedene Instrumente spielten, der Gräfin von Savoyen, einer Nichte des Königs von Frankreich, entgegen. Die Frau des genannten Grafen machte sich ebenfalls mit ihrer chevalerie von Damen und einer Bande von Spielern hoher und tiefer Instrumente auf, um ihren Herrn, den Grafen Rouge zu empfangen. Unterwegs sangen die Jungfrauen (pucelles) und artigen Fräulein (gentes demoÿselles), welche Engeln an Schönheit glichen, mit ihren hellen Stimmen laix, rondiaux, ballades, bergerettes und chanczonnettes; kleine Kinder und Jünglinge, verschiedenartig gekleidet, führten Tänze, Possen und Moresken auf; die Spielleute bliesen Hörner, liessen Harfen in beschaulichen Tönen melodisch erklingen, spielten sanftlautende Flöten, Cymbeln (cymbales), Fiedeln (rebbeis), Sackpfeifen (cyphonies) und Musetten, die zusammenstimmten, und schlugen Trommeln; Boten und Nachfolgende liessen Trompeten und Clarinen hell und klar ertönen. Es waren so viele, wie lange zuvor nicht beisammen gewesen waren. Und unter Spiel und Sang kamen die Herren und Damen in die Stadt, indem sie durch keinen noch so kleinen Ort zogen, wo nicht Schauspiele aufgeführt wurden, und nach der Rückkehr von der zu S. Pierre gehaltenen Rede führte der Graf seinen Gebieter und dessen Gemalin in sein Hotel. Da war das Fest so reich und grossartig, dass alle Kommenden wol aufgenommen und mit Brot, köstlichen Weinen, wolschmeckendem Fleisch und seltenen Gerichten bewirtet wurden, dass es eine Freude war, zuzusehen. Spielleute spielten bei Tisch ihre Instrumente und sangen ihre Lieder. Bis Mitternacht wurde musicirt, getanzt und geschmaust, und als der Tag wieder anbrach, begann das Fest von neuem, ebenso den folgenden Tag, und so acht Tage nacheinander; jeden Abend wurde gescherzt, geplaudert, getanzt und Lustbarkeit veranstaltet, bis Mitternacht vorüber war.

Aber niemand ist so gross auf Erden, dass ihn nicht auch das Unglück ereilen könnte. Eines Tages jagte der Graf Rouge im Wald bei Thonon ein grosses Wildschwein, und als er dasselbe aus dem Walde kommen sah, spornte er sein Pferd, um der Erste zu sein, es zu erlegen. Das Pferd bäumte sich, dass er herunter fiel und am Fuss schwer verwundet wurde, und ehe vierzehn Tage vergangen waren,

befiel ihn eine schwere Krankheit. Man holte die Ärzte des Grafen, die jedoch nicht verhindern konnten, dass er starb. Er wurde nach Haultecombe gebracht und dort begraben. Möge man nicht ungünstig aufnehmen, was ich über diese Sache zu berichten wusste.

Acht Jahre später reiste der Graf von Savoyen im December mit Rittern, Trompetern und Spielleuten nach Deutschland. Während er durch das Land Vaux zog, das ihm unterthan war, kamen Spielleute und ein Trompeter des Grafen von Neufchastel (Neuenburg) und spielten vor ihm, ebenso in Payerne drei Spielleute und ein Trompeter von Bern und mehrere Spielleute von Romont.

Im Jahre 1401 kam Janin de Larpe, Spielmann der jungen Damen von Savoyen, um Saiten für seine Harfen und für Frl. Jehanne de Savoye eine kleine Harfe zu kaufen; ebenso Henri Alamand, Harfenspieler des Grafen, ihres Vaters. 1407 zogen in die Schulen zu Bourg en Bresse die Spielleute des Grafen von Savoyen: Jeh. Rabuffet, Petitjan, David Morellet und sein Bruder Jehan; von genanntem Grafen erhielten sie ein Geschenk, um die Schule besuchen und die Reisekosten bestreiten zu können. Ich fand des Grafen Spielleute Henri, Blondellet und Jacquinot und sehr viele andre, deren Namen ich nicht merkte. Es kamen viel mehr, als man geglaubt hatte, so dass nicht alle Unterkunft fanden. Mein Vater hat oft erzählt, dass im Jahre 1339 in Genf eine grosse Versammlung von Spielleuten gehalten worden war. Item ist zu bemerken, dass im selben Jahr die grosse Glocke von S. Pierre (in Genf) gegossen wurde.

Kaiser Sigismund kam 1415 nach Genf, da war grosses Fest mit Schmausereien, Mummereien, Tänzen und Moresken mit unzähligen Instrumenten.

Als ich 1417 in die Schule zu Pontbauvoisin zurückkehrte, traf ich dort den Harfenspieler Reynaud, P. de Capel, Jacquemet und andere Spielleute des Grafen von Savoyen, auch viele gallische Gefährten. Zur selben Zeit wohnte in der Stadt ein Orgelbauer, Namens Conrad Felin.

Einige Zeit später war in Savoyen grosse Versammlung von Spielleuten zum Zweck der Gründung einer Zunft; Trompeter, Zinkenbläser (clarains), Spielleute und alle Arten Instrumentisten waren angekommen, mehr als man sagen kann.

Dabei befanden sich die Trompeter des Herzogs von Savoyen, Friminet und Portier, der Harfenist François, die Spielleute Le Legeys, Jehan, Gaultier, Petrogniat und viele andere. Auch war zur selben Zeit zu Zürich in Deutschland ein König der Spielleute mit Namen Meyer.

Im Jahre der Gnade 1419 besuchte mein Sohn Estienne, der sehr geschickt in allen Dingen war, mit denen er sich befassen wollte, mit Jeh. de Cleles, Vautier de Bauchan, Estochi und andern Spielleuten des Herzogs die Schule, wo er die neuen Lieder lernte: Laultrier quant chevauchoys; Si congie prens de mes amours; James je naure envie; Ce moys de may par ung doulx asserant. Er sang mit heller Stimme folgendes Lied:

Mein trautes Lieb ist eingeschlossen
In einen Garten schön und weit,
Wo Veil und Maienblümchen blühen
Und auch die Pappelros' gedeiht.
Der Garten ist so schön und lieblich
Geschmückt, dass ichs nicht sagen mag,
Und wonnevolle Zeit verlebt man
Darin bei Nacht, wie auch am Tag.
Nichts ist so süss und herzerfreuend,
Als wenn den Hain die Nachtigall,
Vom Morgen bis zum Abend singend,
Erfüllt mit ihrer Stimme Schall.
Ich sah sie neulich Veilchen pflücken
Auf einem grünen Wiesenplan;
Sie ist die allerschönste Fraue,
Die meine Augen je ersahn.
Sie beugte hold sich zu den Blumen,
Wie Milch so weiss, wie Lilien zart,
Sanft wie ein unschuldsvolles Lämmchen,
Rot wie der Rose edle Art.

1429 sah ich auf dem Jahrmarkt Jehan Dostande, Harfenist des Herzogs, und mehrere andre Instrumentisten. Dieser Dostande hatte grossen Ruf.

Hier endet die Geschichte meines Vaters, dem Gott gnädig sein möge! Er starb 2. April 1433.

II.

Hier beginnt die Geschichte meines Onkels Estienne Ferrier, Trompeter des Herzogs von Savoyen.

Mehrere Jahre später reiste ich über Saint Julien, Salanove, Haulteville, Rumilly und Ays nach Chambéry, wo ich im Gasthaus zum Apfel, später im Gasthaus von Guillerme, dem Garkoch, wohnte und angestellt wurde.

Als Herzog Amé VIII. von Savoyen, der mit Leib, Herz und Seele Gott dienen wollte, Papst wurde, überbrachte ein Eilbote dem Herzog Louis von Savoyen, der ein Sohn des Herzogs Amé VIII. war, ein Schreiben, in dem ihn sein Vater bat, dass er aus Liebe zu ihm und wenn er ihm Angenehmes erweisen wolle, nach Lesen des Briefes ohne Aufschub eiligst nach Basel kommen solle.*) Nachdem der Herzog den Brief gelesen, versammelte er sofort seine Ritter und reiste mit ihnen ab. Während er mit seinem Gefolge nach Basel unterwegs war, kamen oft Trompeter, Spielleute und andere Instrumentisten zu ihm, von denen jeder bemüht war, ihm gut zu dienen. Ich kannte Guillerme Pellet, Trompeter des Grafen von Neufchatel, den Possenmeister Regruellet von Dijon, P. de Baslé und mehrere andere.

In Basel zog der Papst und mit ihm Herzoge, Fürsten, Barone, Ritter, auch Prälaten, Domherrn und Priester, in reiche und kostbare Gewänder gekleidet, mit Kleinodien und dem Allerheiligsten in frommer Procession in die Mutterkirche; Trompeter und Zinkenbläser geleiteten den Zug und bliesen so laut und hell, dass diejenigen, die nicht gewöhnt waren,

*) Amédée VIII., Sohn Amédées VII., des Grafen von Savoyen und Erben des Fürsten Louis von Piemont, erhielt 1401 vom Kaiser Sigismund die Herzogswürde. Einige Jahre nach dem Tode seiner Gemalin, Maria von Burgund, zog er sich (1434) in ein Kloster zurück und lebte dann als Einsiedler am Genfer See. In der 35. Sitzung des Basler Concils (8. Juli 1439) wurde er als Felix V. zum Papst gewählt (nachdem in der vorhergehenden Papst Eugen IV. wegen Heterodoxie abgesetzt worden war). Als 8 Jahre später nach Eugens Tode Nicolaus V. den päpstlichen Stuhl bestieg, unterwarf er sich ihm (1449), dadurch thatsächlich das grosse Schisma beendend, und begab sich in sein Kloster zurück, wo er 1451 starb. Ihm war 1434 sein Sohn Louis (st. 1465) und diesem wieder sein Sohn Amédée IX., der Fromme, Gemal Jolanthes, König Carls VII. von Frankreich Tochter, gefolgt. Er starb 1472.

Instrumente zu hören, glaubten, von dem starken Schall müsse der Himmel einfallen. Darnach ging jeder in seine Wohnung, denn Feste und das gleiche Wetter können nicht immer dauern. Alles was ich erzählte, habe ich selbst gesehen. Ich war mit den Trompetern Saint-Nicolas, Perrin und Est. Rambod, ebenso den Spielleuten Peronet de Haex alias Haiez, Th. de Comont, Jeh. Maistre, Jeh. Estoile, Jeh. Mettiez, P. Baudant und Jeh. Descochi, desgleichen mit denen des Grafen von Gennevoix: P. Bourdon, Simonin Piron und Jasnin Aucler zusammen. In Basel wurde um fünf deutsche Gulden eine Trompete für mich gekauft.

Im Jahre 1440, aus Anlass der Geburt eines Kindes, gab der Herzog seinen Instrumentenspielern so ansehnliche Geschenke, dass alle zufrieden waren. Damals waren in der Capelle zu Chambéry die Sänger Renauld Joly, der lange zu Genf wohnte, Herlin Fustien, Guillerme Pureaz, Villette und der Organist Gaultier de Pernes. Dieser besass so grosse Einsicht und Geschicklichkeit, dass der Ruf davon weithin bekannt war.

Zwei Jahre nachdem, wie gemeldet, Amé VIII. zum Papst gewählt worden war, ward ich nach Basel gesandt, um Briefe des Herzogs, meines vortrefflichen und geachteten Herrn, an ihn zu überbringen. 1446 kehrte ich nach Genf zurück, um meinen Neffen Lourt in der Garküche zu besuchen, und traf im Gasthaus S. Catherine P. de Castrinovo, den Organisten des Herzogs, und Guillerme Bisole, Geistlichen der Capelle.

1449 brachte ich ein Sendschreiben des Herzogs nach Mailand und Venedig; mein Genosse Perrin Rambod wurde im selben Jahr nach Mailand zu seiner hochgeachteten Gebieterin, der Herzogin,*) gesandt.

Drei Jahre später waren wir mit dem Trompeter Jeh. Jacquemet, dem Trommler Jehan und dem Ménestrel Th. de Combez in Feux und sahen dort die Spielleute des Königs Ludwig XI. von Frankreich, Spieler von Harfen, Fiedeln, Orgeln und andern unzähligen Instrumenten.

Zum Weihnachtsfeste kamen oft fremde Spielleute nach

*) Bona, die dritte Tochter des Herzogs Ludwig, der mit Anna von Lusignan, einer Tochter des Königs von Cypern, vermält war, wurde die Gattin des Herzogs Galeazzo Maria von Mailand. Ihre jüngere Schwester Charlotte war die Gemalin Ludwigs XI. von Frankreich.

Chambéry; so 1464 die Ménestriers P. Blanc, Jeh. Clement und Loran aus Yonne, um von Weihnachten bis Fastnacht Possen aufzuführen.

Folgenden Jahres kehrte ich nach Genf zurück, um dort fortan zu wohnen. Ich reiste mit dem Organisten Lovys Charriere, der eine für Chambéry gebaute Orgel holen sollte.

Im selben Jahre wurde gelegentlich der Ankunft des Bischofs Pierre ein grosses, fröhliches Fest veranstaltet und viele feierliche Reden gehalten.

Damals waren in der Capelle des Herzogs die Sänger Jeh. Clisse, A. Grimaci, Rangisi, Jeh. Songines, Alex. Lorteil, Mart. Ardouin, Est. Lemol, Remy de Bosco und Fr. Bornes, in Chambéry die Trompeter Henry und Conrad Malde.

An der Fastnacht kamen Barden nach Genf an den Hof der Herzogin Jolanthe, und zum Lanzenbrechen die Spielleute von Losanne und von S. Martin; auch die Ménestriers Davilliane, Cl. de Bosc, Guill. de la Balme und J. Valens, um auf ihren Instrumenten zu spielen, auch kam der Possenmeister (le maìstre de farces) Pernet de Norme. Dieses Fest war sehr fröhlich und grossartig. Überall wurden Tische aufgestellt und offene Tafel gehalten; nach dem Essen fing man an zu scherzen, zu tanzen und sich zu ergötzen, und Spielleute, Trompeter, Posaunen- und Zinkenbläser liessen ihre Instrumente hell erklingen; kurz, man kann nicht genug von diesem Feste erzählen. Nach dem Abendessen fingen die Spielleute von neuem an zu spielen und Damen und Herren tanzten, bis die Nacht einbrach und es Zeit war, sich zurückzuziehen, den andern Tag begann man wieder. Dies war im Jahre 1469.

Zu dieser Zeit wurde in der heiligen Capelle in Chambéry eine neue Orgel von grosser Schönheit und Trefflichkeit aufgestellt; maìstre Jeh. Piaz von Maux hatte sie gebaut.

1472 sah man in Genf einen Kometen, ein Zeichen des Unglücks, das klar und genügend war, um prophezeien zu können, was solche Zeichen bedeuten.

Einige Zeit später war ich in Freiburg, um dort während der Messe zu spielen. Dort war maìstre Pierre und seine Diener, auch der Organist Jeh. Louf, ebenso der sehr weise und tugendreiche Capellmeister Guillerme Faulcon; sein grosser und guter Ruf war überall verbreitet.

1475 kam Jac. de la Val, Singknabenmeister an der Capelle des Schlosses von Chambéry, meinen Neffen Lourt zu holen. Mein Neffe schrieb mir, dass er ein Kleid von weissem Tuch trage, das ganz mit Flor gefüttert sei; die offenen Ärmel, die vom Ellenbogen niederhängen, seien ebenfalls gefüttert, und dass er eine Kappe, einen Leibrock und Beinkleider von weissem Tuch habe. Nach drei Jahren kam er zurück, weil seine Stimme mutirt hatte. Diese Capelle wurde von der Herzogin Iolanthe gegründet und Paquet Busquet, Guill. Garnier und Jeh. de Castello waren früher dort Singmeister. Jedermann liebte und lobte meinen Vetter Lourt. Die Süssigkeit seiner Stimme und die Anmut seiner Haltung machten ihn so gefällig, dass alle, die ihn singen hörten, nicht müde wurden, ihn zu rühmen.

Im Jahre 1477 starb meine Frau; sie war kaum acht Tage krank gewesen und hatte alle Sacramente als sehr christliche Frau empfangen. Ich bin betrübt und voll Trauer und Schwermut, Gott mein Schöpfer, der du den himmlischen und irdischen Dingen ihre Ordnung anweisest, habe Erbarmen mit mir! Dieses Jahr war grosse Teuerung der Lebensmittel in Genf.

Im Juni 1482 wurde in der Stadt die Geschichte von „Robert dem Teufel" gespielt.

Anno 1484 kam der Erzbischof Daulx hier an und wurde ein grosses Fest gefeiert, auch wurden Schauspiele aufgeführt, die auf der Brücke Darve begannen und bis vor sein Haus in Rive sich hinzogen, und das Fest zeigte allen, dass die Stadt, in der er so hoch geehrt und gefeiert wurde, ihn schätzte und über seine Ankunft erfreut war. In diesem Jahr wurde den Spielleuten verboten, auf öffentlichen Plätzen zu spielen, ebenso wurde das Tanzen untersagt, und dieses Verbot wurde unter Trompetenschall ausgerufen. Die Spielleute konnten von jetzt an nicht mehr Gewinn erwerben, als die Maus vor der Katze.

Ein Jahr später kam der Herzog und die Herzogin von Savoyen nach Genf; es wurde auf dem Platz de la Fusterie von Dorser und de Sergier ein Schauspiel, betitelt „Spiegel der Gerechtigkeit" auf einer Bühne vor ihnen und dem Bischof aufgeführt. Während des Festes liess man Trompeten, Zinken-, Posaunen- und Hornbläser, kurz Spielleute aller

Arten von Instrumenten spielen, dass alles wiederhallte. Das Fest war grösser, als man erzählen kann.

Meine Tage werden gezählt sein. Gott befohlen Zeitvertreib und Singen!

Im Jahre 1490 starb mein Onkel Est. Ferrier. Gott hab ihn selig!

Guillerme Lourt.

Anhang II.

An vorstehende Monographie mag sich hier auszugsweise eine andere anschliessen, nicht minder geeignet, die musikalischen Verhältnisse früherer Zeiten zu beleuchten: „Deux virtuoses français à Anvers.“ Épisode des Moeurs musicales au XVIe Siècle. Par le Chevalier Léon de Burbure. Bruxelles, F. Hayez. 1880.

Diese Schrift gibt ein dem Gemeindearchiv des damals unter französischer Herrschaft stehenden Antwerpen entnommenes Document, einen Gesellschaftsvertrag (contrat de société) vom Jahre 1541, das in die Lebensgewohnheiten der Instrumentisten jener Periode interessante Einblicke gewährt.

Die Niederlande erfreuten sich um die Mitte des 16. Jahrh. eines seltenen Wolstandes. Die reichsten Kaufleute aller europäischen Länder pflegten sich insbesondere in Antwerpen niederzulassen und daselbst Comtoire und Factoreien zu gründen; Kunst und Luxus hatten ungeahnten Aufschwung genommen. Jedermann kennt die hier zu höchster Entwicklung gelangten Schulen der Malerei, Architectur und Sculptur; mehr aber noch als diese Künste war die Musik allgemein beliebt und in allen Bevölkerungsschichten gepflegt und geübt. Man sah dort jederzeit Hochzeiten, Feste, Tänze und Vergnügungen, hörte an allen Strassenecken Instrumentenspiel, Gesänge und freudigen Jubel. Selbstverständlich mussten unter solchen Verhältnissen befähigte Musiker stets freudige Aufnahme und gesicherte Existenz finden. Die Zahl derselben, die aus aller Herren

Länder hier zusammenströmte, war denn auch eine sehr grosse. Da sie nun aber, durch die Zunftgesetze beschränkt, ihre Kunst nur während der beiden grossen Jahrmärkte unbehindert ausüben durften, strebten die meisten von ihnen darnach, sich fest in den grössern Städten niederlassen zu können und deren Bürgerrecht zu erbitten. So wohnten u. a in Antwerpen A. Barbé, Capellmeister an der Collegiatkirche Notre-Dame; Tilman Susato, Vorstand der Magistratsmusiker und Musikverleger; endlich durch 2 Jahre auch der berühmte O. Lassus, der bei Susato seine ersten Liederwerke edirte.

Neben diesen Meistern ersten Ranges lebten im Lande zerstreut aber noch viele andere Musiker, die sich als Lehrer oder Instrumentisten Ruhm und reichlichen Unterhalt erwarben.

Bankette, Serenaden, Bälle, Maskeraden, Umzüge, Corporationsfeste, Begrüssungen, Einzüge hoher Personen, Processionen, Jahrmärkte, Hochzeiten, Taufen, keine Ceremonie, keine öffentliche Feierlichkeit wollte der Musik entbehren. Ein Musikcorps geleitete selbst die Delegirten der deutschen Hansa, wenn sie sich täglich zur Börse begaben.

Vielfach schlossen sich die besten Instrumentenspieler zu mehr oder minder zahlreichen, von einem sachverständigen Oberhaupt dirigirten Genossenschaften, „Banden“ genannt, zusammen. Dieser Director vereinbarte dann mit Personen, welche die Dienste der Musiker beanspruchten, die Bedingungen, unter denen dies geschehen konnte; weiter waren die Lehrlinge verpflichtet, bei ihm zu wohnen, wogegen nach Vereinbarung des Lehrgeldes er sie auf verschiedenen Instrumenten zu unterrichten hatte; denn damals wurde von einem tüchtigen Musiker gefordert, dass er alle gebräuchlichen Instrumente spielen konnte.

Ein solcher Ménéstrier, war George Lohoys aus Riquebure bei Béthune, der, jung nach Antwerpen gekommen, dort 1543 Jeanne Cordier heiratete.*) Aus guter Schule

*) Jeanne war die Tochter von J. Cordier, gen. Grand Jehan, Kaufmann, und der Marie Largette (st. 1546). Ein Verwandter von ihr war der berühmte Sänger, maître J. Cordier, den der Herzog Galeazzo Sforza in Mailand mit einem Monatsgehalt von 100 Ducaten engagirt hatte. Aus der Ehe Lohoys ging nur eine Tochter, Jacqueline, hervor, die sich 1558 mit dem Kaufmann Rob. de Neufville, dem Sohn von R. de Neufville und der Jeannette Lefer oder Delafer, verlobte. Ihre Mitgift belief sich auf 4000 florins, Carolus d'or, das

hervorgegangen, besass er als Spieler und Lehrer bereits die Gunst der Bewohner, bevor sein künftiger Associé, J. Hobriau, gen. Petit-Jehan, aus Douai, Adrians Sohn, sich in Antwerpen, wo er 10. Octbr. 1539 das Bürgerrecht erwarb, niederliess.*) Lohoys und Hobriau, fast Landsleute, denn Flandern und Artois sind benachbart, machten bald Bekanntschaft und lernten gegenseitig ihre Talente schätzen. Um grössern Nutzen aus denselben ziehen zu können, beschlossen sie sich zu verbinden, und zu diesem Zwecke begaben sie sich, 20. März 1541, zu dem gesuchtesten Notar der Stadt und setzten hier feierlich und vor geladenen Zeugen folgende Bedingungen fest:

„So lange sie leben und in Antwerpen wohnen, werden G. Lohoys und J. Hobriau Gefährten sein, welche Kunst und Wissen, die ihnen Gott in seiner Gnade gegeben, gemeinschaftlich ausüben wollen. Sie werden sowol den Kaufleuten, als andern Bürgern und Bürgerinnen, Insassen und Einwohnern der Stadt, wenn sie dazu aufgefordert werden, zu jeder gelegenen Stunde, bei Hochzeiten und andern festlichen Gelegenheiten spielen. Wenn der Fall eintritt, dass sie einen Gewinst machen können, so ist derselbe gemeinschaftlich, und das alles, ohne dass einer von ihnen es verweigern oder dem widersprechen kann.“

„Jeder, wenn es sich nicht um einen gemeinschaftlichen Dienst handelt, kann in seinem Hause oder auswärts Unterricht geben; jedem, der es begehrt, alle Instrumente spielen lehren; und junge und alte Leute im Tanze unterweisen. Dafür lässt sich jeder nach Gutdünken bezahlen.“

Nach Festsetzung dieser Puncte bestimmt der Contract beider Gewinnanteil. Man kam überein, dass ebensowol das, was durch gemeinschaftliche Thätigkeit erworben wurde, wie das, was jeder insbesondere durch Unterrichtgeben einnehmen würde, sowie alle Trinkgelder und Nebeneinnahmen, namentlich die am Neujahr entfallenden, einen gemeinsamen Fond bilden sollten.

Bevor Hobriau nach Antwerpen gekommen war, hatte

Vermögen ihres Bräutigams auf die Hälfte dieser Summe. Ihr geiziger Papa erlebte es nicht mehr, dass ihre Grossmutter sie 1553 in ihrem Testamente zur Erbin ihres ganzen Vermögens einsetzte.

*) Hobriau lebte noch mit seiner Frau Isab. Fortengel 1562. Sein Bruder Guido wurde 1545 Bürger.

Lohoys dort schon Kundschaft gewonnen und unter der Bürgerschaft der Stadt viele Bekanntschaften gemacht. Es war also billig, dass ersterer während des ersten Geschäftsjahrs für seinen Teil nur ein Drittel der erzielten Einnahmen, letzterer aber zwei Drittel derselben erhalten sollte. Würde jedoch einer von ihnen seine Aufgabe nicht erfüllen, dadurch dass er sich aus Antwerpen entfernte oder aus Nachlässigkeit seinen Verpflichtungen nicht nachkäme, oder dass er von Missgeschick, Unfällen und Krankheit heimgesucht würde und es vergingen darüber ein Monat, d. h. vier Wochen, so verliert er den Anteil an dem ohne seine Mitwirkung erzielten Gewinn.

Endlich, da gute Rechnungen gute Freunde machen, verpflichteten sich beide als wolerfahrene Leute, ein sorgfältiges Register zu führen und zu besserer Übersicht und Ordnung schriftlich Namen und Stand der Personen, Orte und Gelegenheiten, wo sie spielten, sowie Tag, Monat und Jahr, an welchen sie Einnahmen machten, genau zu notiren und sich gegenseitig allmonatlich Rechenschaft darüber zu geben und alsdann von Quartal zu Quartal ohne Widerspruch, Aufschub und Verzögerung die Rechnung auszugleichen.

Über Hobriau fehlen fernere Nachrichten, aber über seinen etwas chicanösen und sehr interessirten Compagnon lassen sich noch einige Daten beibringen, die ihn nicht gerade im günstigsten Lichte erscheinen lassen. Derselbe war 1543 Mieter eines Hauses in der rue de Plumet bei dem pont de Meir. Unterm Vorwande des sehr vernachlässigten Zustandes, in dem der Eigentümer dies Haus liess, weigerte er die Mietzahlung und strengte einen Schadenprocess gegen Minher Mathysen van Bieshoven, den er wirklich de Turc à More behandelte, an. Drei Jahre später hatte Lohoys ein anderes Haus in der rue du Nord (dachterstrate) in Pacht, in dem sich ein Ballspiel (jeu de paume), damals ein sehr beliebtes Vergnügen, befand und in dessen Saal er wahrscheinlich auch seine Tanzschule hielt. Der Mithilfe seiner Frau, die um diese Zeit starb, bei diesem Unterricht beraubt, willigte er ein, dies Local seinem Neffen, Pierchon Lohoys, ebenfalls Musiker und seit 1540 Bürger in Antwerpen, zu vermieten.

Auch der Vertrag zwischen Onkel und Neffe wurde vor dem Notar abgeschlossen (1. Octbr. 1546). Es ist interessant, in diesem Document die Vorsicht zu beobachten, mit der der

pfiffige Alte zu Werke ging, um sich selbst die Benutzung der Hauptlocalitäten zu sichern und doch jeder Verantwortlichkeit gegen den Hauseigentümer, maître Pauwelse van Huldenberghe, zu entziehen. Er begnügt sich nicht damit, von seinem Neffen eine Jahresrente von 100 Goldgulden zu fordern, er beansprucht von ihm für regelmässige Zahlung weiter die Garantie seiner Person und seines Vermögens, die seines Vaters und seiner Mutter, wie des Erbes, das beide bei ihrem Tode hinterlassen werden. Er begehrt ferner, dass zwei andere Personen, der Pfarrer Jeh. Blondel von Rikebour, Bezirk Béthune, und der Kaufmann Rob. Bailleux von Antwerpen, für den jungen Mann und seine Frau Bürgschaft leisten und sich für eine Summe von 60 Goldgulden verantwortlich erklären für den Schaden, der dem Hause möglicher Weise durch Feuer oder Licht zugefügt werden könnte. Des Weitern ist mit kurzen dürren Worten sehr bestimmt erklärt, dass wenn der Herr Neveu nicht alle Quartale regelmässig seine Miete zahlen würde, er gehalten wäre auszuziehen und der Contract dann null und nichtig sei; dennoch sei Pierchon gleichwol verpflichtet, die entfallende Miete bis zur Auszugszeit zu begleichen. Ein wirklich rührendes und väterliches Vorgehen eines Onkels gegen seinen nächsten Verwandten. Aber sieur George war gegen seine Schüler nicht liebenswürdiger. Als 1545 zwei derselben, Dierick Prael und sein Bruder Pierken aus seinem Hause entflohen, um zu ihrem Vater zurückzukehren, hatte er nichts eiligeres zu thun, als drei Männer des Gesetzes hinter den Flüchtlingen herzusenden, mit dem Auftrage, sie zu arretiren, wo sie betroffen würden.

Anhang III.

Aus „l'Entretien des musiciens" des Annibal Gantez. Auxerre, 1643, kl. 12, 295 p.

A. Gantez, zu Anfang des 17. Jahrh. in Marseille geb., war Prior von la Madeleine in der Provence, Canonicus einer Halbpräbende und Lehrer der Chorknaben und Musikmeister an der Kirche S. Etienne d'Auxerre. Ein ziemlich

unstätes Leben führend, war er nacheinander Capellmeister an den Cathedralen zu Aix, Arles und Avignon und starb, nachdem er in gleicher Stellung an den Kirchen S. Paul und des Innocents gewirkt, in Paris. Das oben angezogene Werk*) des sehr witzigen und schlagfertigen Autors besteht aus 57 interessanten Briefen über verschiedene auf die französische Musik und ihre Vertreter Bezug habende Gegenstände. Sie beleuchten in drastischer Weise die musikalischen Verhältnisse damaliger Zeit und geben wichtige Nachrichten über einige Musiker, die unter der Regierung Ludwigs XIII. und während der Minderjährigkeit Ludwigs XIV. lebten. Zwei dieser Briefe, die einen interessanten Einblick in die unsichere und mühsame Existenz der Spielleute damaliger Zeit thun lassen (Gantez war ja auch ein Angehöriger ihrer Zunft), mögen hier folgen. Von den Compositionen dieses geschickten und tüchtigen Musikers wurden gedruckt: eine dem Marschall von Schomburg gewidmete Liedersammlung (Recueil d'airs) und zwei Messen für mehrere Stimmen, deren eine, „Laetamini," dem Abbé des Roches**) und die andere der Mlle de Saint-Géran dedicirt ist.

Denke man sich also in die Zeit zurück, in der Canoniker und Priester, wenn sie als Organisten und Instrumentisten den Kirchengesang begleiten oder als maîtres de musique ihn leiten wollten, sich ein Tanzmeisterpatent gelöst haben mussten und alle Musiklehrer genötigt waren, ihre Schüler beim Geigerkönig einschreiben zu lassen und ihm für jeden eine Abgabe zu entrichten. Aus dem von Musikern überfüllten Paris zogen viele in die Provinz, sich als Capellmeister und Sänger Stellen zu suchen, und, da sie meist gänzlich mittellos waren, pflegten sie sich allabendlich bei ihren Collegen, den Canonikern und Landgeistlichen, bei den Vorstehern der maîtrisen und in den Klöstern zu Gaste zu bitten. Man nannte diese billige Art zu reisen vicariren. Die Gabe, auf ähnliche Weise durch die Welt zu kommen, hat sich eine gewisse Classe von Musikern bis zur Stunde zu conserviren gewusst.

---

*) Es erschien, von dem verdienstvollen Ern. Thoinan neu herausgegeben, im Jahre 1878 zu Paris bei A. Claudin. Der Autor hatte sein Buch dem P. de Broc, Bischof von Auxerre gewidmet.

**) Abbé Des Roches Le Masle hatte ein sehr einträgliches Beneficium als Canonicus der Notre-Dame-Kirche und war ausserdem petit valet des Cardinals Richelieu am Collegium.

Der 35. Brief des sieur Gantez lautet:

„Monsieur! In Ihrem Briefe machen Sie mir den Vorwurf, ich hätte kein gutes Gedächtnis, weil ich zu thun vergass, was Sie mir aufgetragen hatten. Ich gebe Ihnen die Versicherung, dass die Ermüdung der Reise und das wenige mir verfügbare Geld mich so confus gemacht hatten, dass ich noch nicht weiss, wo mir der Kopf steht. Aber indem Sie mir meine Gedächtnisschwäche vorhalten, scheint es, dass Sie mich zugleich der Undankbarkeit anklagen wollen. Sie würden mir jedoch dadurch grosses Unrecht thun, denn mein Grundsatz ist, mich nie an das Gute zu erinnern, das ich selbst that, sondern nur an das, was ich empfing. Ach! was ist es doch Schlimmes, dies Vicariren ohne Geld, weil es mir nicht allein das Gedächtnis, sondern auch den Ruf schädigt! Glauben Sie mir, dass ich, als meine Börse leer war, im Freien schlafen musste, aus Furcht, meinen Mantel zur Begleichung meiner Zeche im Wirtshaus lassen zu müssen, und aus diesem Grunde also das Noviziat der Diebe zu machen gezwungen war, welche die, die in ihre Bande aufgenommen werden wollen, unter freiem Himmel schlafen lassen, um sie an Ermüdung und Unbequemlichkeit zu gewöhnen. In diesem Falle waren es nicht die Flöhe, die mich am Einschlafen hinderten, sondern der Umstand, dass ich nicht zu Abend gegessen hatte, und es unmöglich ist, zu ruhen, wenn der Magen unbefriedigt ist. Jedoch sind hierin die Musiker, welche nicht zu fürchten haben, beraubt zu werden, glücklicher, als die Kaufleute, welche ein Gleiches nicht wagen würden. Ich versichere Sie, dass ich in dieser Lage mich gar nicht daran erinnerte, dass es in den Wäldern Wölfe und auf den Wegen Diebe geben könne.

Aber, um zu vollenden, sage ich Ihnen, da ein Unglück selten allein kommt, dass ich, nachdem ich folgenden Tages bei einem Pfarrer gefrühstückt, in den Bergen von Limosin so vom Regen durchnässt wurde, dass ich nicht wusste, was ich beginnen oder welchem Heiligen ich mich empfehlen sollte. Trotzdem nahm ich, von allen Zufluchtsorten entfernt, meine Zuflucht zum Himmel und nachdem ich alle Gebete gesprochen, die ich auswendig wusste, setzte ich einen Psalm Davids in Musik, der mir für meinen Zustand besonders geeignet erschien: „Salvum me fac Deus.“ Diesen übersende ich Ihnen anbei,

hoffend, dass Sie daraus am besten ersehen können, welch unaussprechliche Niedergeschlagenheit mich damals erfüllt hat. Nach diesem wahrheitsgetreuen Berichte werden Sie, glaube ich, nicht den Mut haben, mir noch ein schlechtes Gedächtnis vorzuwerfen, weil, wäre Ihnen Gleiches passirt, Sie vielleicht das Leben gelassen hätten. Aber ich machte es, wie die Palme und der Lorbeer, welche dem Sturme widerstehen, und wie der Safran, der um so besser gedeiht, je mehr er getreten wird. Gott stand mir bei, weil ich ein Zeugnis aus einer der besten und ehrenvollsten Maîtrisen des Königreichs besitze, nämlich aus der von Auxerre. Erfahrung geht über Wissenschaft, denn sie lehrte mich, dass wer gut ist, nicht von der Stelle weicht. Seien Sie versichert, dass, nachdem ich die Maîtrisen in Toulouse, Grenoble, Havre de Grâce, la Châtre, Aurillac, Avignon, Montauban, Aigues-Mortes, Marseille, Aix, Arles und Paris besucht habe, ich mir nicht zwei doubles ersparen konnte; im Gegenteil, ich mich viel einfacher begnügen musste, als vorher. Aber da es nichts thut, gefallen zu sein, vorausgesetzt, dass man wieder aufzustehen vermag, will ich dem Sprichwort zum trotz die verlorene Zeit wieder gewinnen und dem Schöpfer in Ruhe dienen, weil Pibrac sagt, dass Gott nicht unterwegs angebetet sein will; und da Sie mich tadeln, in meinem Wesen zu rasch zu sein, und die, welche diesen Fehler haben, gewöhnlich von schlechtem Gedächtnis sind, scheint mirs, dass Sie mir daraus keinen Vorwurf machen sollten. Sie wissen wol, dass die Ärzte sagen, zwei Purgationen auf einmal seien gefährlich, und geben Sie acht, dass Sie, indem Sie mich schelten, nicht in den gleichen Fehler verfallen; denn man behauptet gleicherweise, dass die, welche viel Urteil haben, wie Sie, kein Gedächtnis besässen, und wenn Sie mir auf dieser Reise Ihre Stute angeboten hätten, wie ich im Sinne hatte, Sie zu bitten, hätte ich mich derselben gewiss besser bedient, als Ihres Urteils.

Aber ich tröste mich, dass nichts vollkommen ist, ausser Gott, und mit dem, was Plato sagt, dass wir aufhören würden, Menschen zu sein und den Göttern ähnlich würden, wenn das Gedächtnis behalten könnte, was die Augen sahen. Übrigens ist das Gedächtnis gut für Sie, der Sie wünschen, jedermanns Namen und Eigenschaften zu wissen. Ich meinerseits war stets vielmehr bemüht, mich überall bekannt zu machen, als

alle Welt kennen lernen zu wollen, und da Sie einmal bemerkten, dass ein Mann, der kein Geld hat, nie gelehrt sein könne, beweise ich Ihnen hier, dass ich mich noch recht wol an das erinnere, was Sie über das Gedächtnis sagten, dass es die Mutter der Musen und der Schatz der Wissenschaft, das Gehör des Tauben und das Gesicht des Blinden ist und dass Mithridates, der König von 22 Nationen, alle ihre Sprachen lernte und den Gesandten, denen er in ihren Sprachen antwortete, durch sein seltenes Wissen imponirte; dass Themistocles alle atheniensischen Bürger beim Namen zu nennen wusste; dass Julius Cäsar gleichzeitig verschiedene Briefe dictirte, las und sprach und Seneca 2000 Worte, die er nur einmal gehört hatte, nachzusagen wusste. Aber ich glaube ein gutes Gedächtnis zu haben, wenn ich nie versäume, Gott gut zu dienen, nicht mehr zu Fusse reise und ohne Geld zu vicariren und nie die Gunst vergesse, die Sie mir erwiesen und für welche ich lebenslang zu sein wünsche

Ihr Diener

A. Gantez.

Der 27. Brief hat folgenden Inhalt:

„Monsieur! Diese Reise kostete mich beinahe das Leben, denn anstatt nach Paris wäre ich fast ins Paradies gekommen. Aber da Sie zu erfahren wünschen, was mich zwang, mich auf den Weg zu machen, gestehe ich, dass es nur der Wunsch war, zu sehen und zu hören, d. h. die guten Meister kennen zu lernen und ihren gelungenen Compositionen zu lauschen. Ich reiste von Marseille in der besten Meinung ab, und da das Sprichwort sagt, die Provençalen seien schon von Natur aus Ärzte und Musiker, glaubte ich jeden belehren und selbst Minerva unterrichten zu können. Aber ich versichere Sie, dass ich wol Schuhe, die mir passen, gefunden habe, aber auch Leute, die sich nicht ein X für ein U machen lassen.

Man muss gestehen, dass die Musik in unserm Lande melodiöser ist, aber die von Paris ist kunstvoller; doch scheint mirs auch, dass die eine ohne die andere nicht bestehen kann, denn nur, wenn man Melodie und Kunst zu verbinden weiss, wird man zu befriedigen vermögen.

Der angesehenste unter den hiesigen Musikern ist Veillot, maître de Notre-Dame, der strengste aber Pechon, maître an

S. Germain; Hautcousteaux*) jedoch, maître an der S. Chapelle vereint beider Vollkommenheit; denn obwol man behauptet, er habe seine Stellung nur der Gunst des ersten Präsidenten zu danken, muss man zugeben, dass er nur besitzt, was er verdient, und man weiss wol, dass wir in einem Jahrhundert leben, in dem das Gute recht sehr der Hilfe nötig hat. Schlimmsten Falls ists immer rühmlicher, eine Maîtrise aus Gunst zu erhalten, als gekauft zu haben, und ich ziehe es vor, die bei S. Innocents als Preis, als auf andere Weise errungen zu haben. Wie dem aber auch sei, ich versichere Ihnen, dass alle drei brave Leute sind, weil man bei ihnen mehr lernen als nehmen kann; denn, bei meiner Treu, sie thun ihre Hand nie auf, und nach dem, was ich sehe, lockt man in Paris die Hunde nicht mit Würsten, wie man mir hatte glauben machen.

Um mich nicht von meinem Gegenstand zu entfernen, bemerke ich, dass die Picarden, die hier die geachtetsten Componisten sind, sich in ihrer Art und Weise dem air de Provence nähern. Man sagt, dass wir den Kopf nahe bei der Mütze und einen heissen Kopf haben. Das war Ursache, dass ich eines Tags mit dem genannten Meister von S. Germain aneinander geriet; denn dieser Picarde war einmal so erhitzt, dass er mir vorwarf, ich sei eigentlich gar kein Musiker, und mich nötigte, ihm das Gegenteil zu beweisen, indem ich zu einem seiner fünfstimmigen Preisstücke eine sechste Stimme setzte; nicht sowol ihn zu beleidigen, als um darzuthun, dass ich das war, was ich zu sein behauptete. Unter der Zahl dieser Picarden ist noch Frémart, Gosset und, wie ich glaube, auch Gobert.**) Jedenfalls war dieser maître in Peronne und machte von da einen schönen Sprung zum Herrn Cardinal und noch einen bessern zum König, dessen maître de chapelle

*) J. Veillot war unter Ludwig XIV. sous-maître der Hofcapelle und Picots Nachfolger als Componist für dieselbe; seine Motetten genossen bedeutenden Ruf. Er starb um 1662. — Aux-Coustaux war Kirchensänger in Noyon, dann Capellmeister an der Collegiatkirche zu S. Quentin. Unter Ludwig XIII. war er haute-contre in der königlichen Capelle und zugleich chanoine an S. Jacques-l'Hôpital. Er starb 1655.

**) H. Frémart, Capellmeister in Rouen, 1611—1625; dann in Paris an Notre-Dame. — Fr. Gosset unterrichtete an der Schule zu S. Quentin, wirkte darauf als sous-chantre in Laon und war zuletzt Capellmeister an der Cathedrale zu Rheims. — Th. Gobert war 1630 channine zu S. Quentin, später Hofcapellmeister, erst allein, dann teilte er sich mit seinen Collegen in die Quartale.

er ist, eine Stelle, die er als Preis gewann; und obwol seine Feinde sagen, dass er sie durch Sr. Eminenz Gunst erhielt darf man das doch nicht glauben. Denn dass sie in Paris verleumderisch sind, erkenne ich daraus, dass man mir, als ich die maîtrise von S. Innocents erhielt, denselben Vorwurf machte, behauptend, es sei durch Vermittlung des Mons. de Roches geschehen, dem ich meine Messe „Laetamini“ dedicirt habe. Im Gegenteil, ich handelte gegen ihn, wie jener niais (Bartscherer), der seine Kunden umsonst rasirte und ihnen noch zu trinken gab. Nachdem ich ihm mein Werk gewidmet habe, war ich noch so thöricht, ihm die auserlesensten Dinge zum Geschenk zu machen, und gleichwol hat er nie etwas für mich gethan, denn er war jedesmal krank, wenn ich ihn dazu auffordern wollte.

Dies ist die Ursache, warum ich meine Werke nicht mehr den Grossen widmen will. Sie sind nicht erkenntlich, und indem wir sie ehren, wähnen sie, dass wir nur unsere Pflicht thun; darum widme ich dies kleine Werk auch den Musikern, meinen Collegen, von denen ich nichts als ihre Gunst verlange. Ich sehe, höre und lerne so gute Dinge von diesen Herren, dass ich keine Lust mehr habe, sie zu verlassen, und es macht mir keinen Kummer, dass ich nicht mehr in Paris bin, vorausgesetzt, dass ich nahe daran bin. Ihre Tugend wird weithin gerühmt, und man spricht davon selbst in Auxerre, wo ich jetzt maître bin. So mache ich es wie Antisthenes, der nachdem er Socrates hatte disputiren hören, so grosses Vergnügen daran fand, dass er seine Schüler verabschiedete, sagend, er wolle nun selbst lernen und wie Anaxagoras, der, als er um zu studiren Haus und Hof verliess und bei seiner Rückkehr alles en friche (brach liegend) fand, ausrief: Wären diese Dinge nicht verdorben, wäre ich umgekommen! Deshalb denke ich, Sie werden es rühmlich finden, dass ich ein kleineres Gut im Stiche liess, um ein grösseres zu erwerben, und dass ich ewig Ihr Diener bin.

A. Gantez.

Anhang IV.

Über die Instrumente der Ménétriers.*)

Kaum hatte (14. April 1401) die „Confrérie de S. Julien et S. Genest“ von König Carl VI. einen Patentbrief erhalten und sich als „Ménestrels joueurs d'instruments tant hauts que bas“ constituirt, als sie, nun zu grösserer Sicherheit und erhöhtem Selbstbewusstsein gekommen, sofort ihre Ansprüche steigerte, lobenswerten Wetteifer entfaltete und ihre Herrschaft auf jede mit der Musik irgend zusammenhängende Thätigkeit auszudehnen und zu befestigen suchte. Leider vermögen wir, da nicht nur alle schriftlichen Aufzeichnungen der von ihnen einst executirten Tonstücke fehlen, sondern auch alle Instrumente, die sie benützten, fast ganz aus dem Gebrauche kamen, ja bis auf die von uns nicht mehr zu deutenden Namen unserm Gesichtskreis entschwanden, uns nicht die geringste Vorstellung von ihren musikalischen Leistungen zu machen. Jedenfalls werden wir annehmen dürfen, dass das Repertoire der alten Spielleute ein verhältnismässig engbegrenztes und aus kurzen Liedern und Tänzen zusammengesetztes, nicht auf ein Land allein beschränktes, vielmehr in seinem Grundstocke von den Musikern aller Länder auswendig gekonntes und nur traditionell fortgepflanztes war. Nur so ist es zu erklären, dass zu gewissen festlichen Gelegenheiten hunderte von Spielern zusammenströmen und auch sofort zusammenspielen konnten. Bei solchen Gelegenheiten werden auch die verschiedenen Banden ihre neuen Erwerbungen ausgetauscht und ihr Repertoire bereichert haben. Dichtungen und Musikstücke verschleppten sich von Land zu Land, pflanzten sich so zu sagen in den Lüften fort. Die Ménestrels waren ja immer unterwegs; nicht umsonst hiess man sie die Fahrenden. In den grössern Städten oder an den Höfen eröffneten tüchtige Spieler, die Ruf gewonnen und des Herumstreunens müde waren, Schulen (wol zu unterscheiden von den maîtrisen der Cathedralen, die in früherer Zeit nur den Kirchengesang pflegten), in welche

*) Nach G. Chouquet: Histoire de la musique dramatique en France. Paris 1873. — Siehe pag. 12 u. f.

von allen Richtungen und oft weit her lernbegierige und talentvolle Knaben geschickt wurden. Diesen lehrte neben den Handgriffen der Instrumente der maître den ganzen Schatz seines Liedervorrats und zwar zugleich sprechen, singen und spielen und das alles von Mund zu Mund und meist nach dem Gehöre.

Ein Orchester im 12. und noch im 14. Jahrhundert war viel zahlreicher und mannigfaltiger besetzt, als eines unserer Zeit; nicht paarweise, sondern in Familien, mindestens zu vieren, waren dort alle Instrumente vertreten, von den Violen und Lauten und den Oboen und Fagotten an, bis zu den Posaunen und dem Dudelsack. Das Ohr, noch nicht gewöhnt an feinere Klangnüancen, und der Geschmack, noch nicht auf einen schönen und edlen Ton gerichtet, begnügten sich mit kräftig gespielten Weisen und einer ausgiebig-derben Tonfülle. Je grösser der musikalische Lärm war, um so bewunderter und begehrter erschien allen der Genuss. Einen Einblick in die Leistungen der bessern Musiker, welche nach Noten spielen konnten, gewinnen wir, nachdem im 16. Jahrh. die Gesangswerke der zeitgenössischen Grossmeister gedruckt werden, die vielfach „zu singen und zugleich auf allerlei Instrumenten artlich zu gebrauchen“ waren. Diese auf sehr vielen Liederbüchertiteln sich wiederholende Bemerkung gibt uns von dem musikalischen Geschmacke dieser Zeit die deutlichste Vorstellung: man sang diese mehrstimmigen Tonsätze, oder spielte sie auf Instrumenten, oder es geschah beides zugleich, vielleicht auch so, dass an Stelle fehlender Singstimmen Instrumente traten. Nicht die Wirkung einzelner Stimmen ward erstrebt, der harmonische Zusammenklang genügte. Da nun sämtliche Instrumentenfamilien den vier Singstimmen entsprachen, schloss sich bei der Ausführung jedes Tonwerkzeug einfach der ihm entsprechenden Stimmlage an.

Ebensowenig wie die fahrenden Musiker, die Kirchweihschnurranten, die böhmischen Harfenistinnen, die ungarischen Zigeunercapellen unserer Tage ihre Stücke aufschreiben, ebenso wenig thaten es s. Z. die Ménétriers; aber Gehör, Gedächtnis, musikalischer Instinct waren bei ihnen gewiss mehr entwickelt als bei manchem modernen Musiker, dessen ganze Kunst in seinen Notenblättern steckt. Galt es also, wie heute noch, auf Messen, Märkten und Volksfesten, Wege und Schenken durch schmetternde und gellende Musikvorträge

unsicher zu machen, so wussten die Spielleute gewiss allen an sie zu erhebenden Forderungen gerecht zu werden.

Übrigens umschlang ein grosses gemeinsames Band noch alle Zunftangehörigen, und gelang es einem Mitgliede derselben, das sich durch seine Leistungen besonders hervorthat, sich zu einer höhern Stellung an einem Hofe oder einer Cathedrale aufzuschwingen, so vermochte das die Beziehungen zu seinen einstigen Genossen nicht zu lösen. Die Mehrzahl der von den Ménétriers gespielten Lieder und Tänze waren gewiss Werke der in fürstlichen Diensten stehenden Poeten und Künstler. Volks- und Hoffeste gaben häufige Veranlassung zur Annäherung. Dem Trouvère, dem Hofpoeten jener Periode, gehörten ebenso Idee und Composition der unter der Bezeichnung „entremets“ in den Adelshäusern aufgeführten Divertissements, wie die Erfindung der Dramen, mit denen das Volk bei feierlichen Einzügen der Herrscher in ihre guten Städte, bei Geburten und Hochzeiten fürstlicher Sprösslinge, bei Friedensproclamationen und dergl. regalirt wurde. Er hatte ferner Sorge zu tragen, dass die Maskeraden, Mummereien und andere Ergötzlichkeiten, welche die oft sehr der Belebung bedürftigen Abendgesellschaften der Höfe etwas weniger langweilig machen sollten, geregelt, dass es für Carrousels und Turniere den ritterlichen Kämpfern nicht an Emblemen und gereimten Devisen mangelte und dass die „Ballets ambulatoires“ und alle sonstigen Schauspiele, die ihm Gelegenheit boten, Verstand, Witz und lebendige Imagination zu bethätigen, glanzvoll vom Stapel laufen konnten. Aber für diese die Sinne fesselnden und den Geist anregenden Feste, für diese Einzüge, Mimodramen und Pantomimen, Bälle und Kampfspiele bedurfte man immer der Mitwirkung der Ménestrels, und es ist wirklich betrübend, dass sich von den von ihnen gespielten Triumph- und kriegerischen Märschen, ihren lustigen Tänzen und Liedern und galanten Serenaden nichts erhalten hat.*)

*) Über die Verhältnisse der Spielleute der Hauptstadt des Dep. Calvados, Caen, finden sich in der interessanten Schrift: „La musique à Caen“, von 1066 bis 1848 von Jul. Carlez bemerkenswerte Mitteilungen. Neben den mit dem musikalischen Gottesdienst betrauten Personen gab es in Caen noch eine grosse Zahl von Musikern, deren legale Organisation wegen Mangels aller Documente leider nicht zu constatiren, deren Anteilnahme an öffentlichen Festen und Ceremonien jedoch erwiesen ist.

Indem nun eine kurze Aufzählung damals gebräuchlicher Instrumente hier folgen soll, gruppiren wir dieselben ihrer Natur nach in Saiten-, Blas und Schlaginstrumente und in solche, deren Wesen und Art sich heute nicht mehr genau bestimmen lässt.

Zur erstern sehr wichtigen und mannigfaltigen Classe gehören alle Saiteninstrumente, die durch Streichen, Zupfen,

---

Flöten, Musetten, Hörner, Violons und Tambourins bildeten ein Stadtmusikcorps, dessen Intervention beim Volke stets beliebt war. Abgesehen von der Aufführung von Mysterien, die im 16. Jahrh. hier mehr als je in Gunst standen (wie die um 1520 noch gespielten beweisen), wird durch den Historiker Ch. de Bourgueville, sieur de Bras, auch Nachricht von den Divertissements gegeben, mit welchen sich an gewissen Tagen die 8 oder 10 Collegien der Stadt besuchenden Schüler vergnügten. „Damals und früher an den Festen d. h. Catharina und d. h. Nicolaus und an den Königstagen führte man in den Schulen, wo man auch Farcen und Comödien spielte, Tänze (choreas) auf, wie solche im ganzen Königreiche gebräuchlich waren (basses danses); sie bestanden in reverences simples, doubles reprinses, bransles. Dann tanzte man zum Schluss le tordion oder le bal oder la gaillarde. Und sie wurden getanzt nach dem tabourin, der langen Flöte mit 3 Löchern und der rebec. Vor jedem Collegium spielten am Vorabend der Königstage Lehrer und Schüler an den Strassenecken auf transportablen, auf Wagen angebrachten Bühnen Farcen. Sie dienten gleichsam als Vorspiele für die an den Königstagen mittags nach dem Essen in den Schulsälen aufgeführten Moralitäten und fröhlichen Comödien." Die 1433 gestiftete Universität trug stets ernste Sorge, die Musik mit ihren Festen zu verbinden. Die Erteilung des Doctorgrades, die nur alle zwei Jahre im Mai vorgenommen wurde, fand beim Klange der tambourins, rebecs und flûtes allemandes statt, nachdem die Bewerber aus den Schulen, wo sie ihre Vorlesungen gehört hatten, in den Hof der Cathedrale vor dem Vicekanzier, der den Grad verlieh, versammelt waren. — Der feierliche Einzug Franz I. und des Dauphins, 1532, bot den Musikern neue Gelegenheit, ihre Talente glänzen zu lassen. Waren im k. Gefolge die Ordonanzinstrumente: tambours, clairons, trompettes, ohne die buccins, diese Vorfahren unserer Posaunen, zu zählen, vertreten, so war den Spielern von hautbois, luth und flûte, welche als Satyre verkleidet in den lebenden Bildern figurirten, die man auf dem Theater des pont Frileux aufführte, eine besondere Rolle vorbehalten, während die für diesen Anlass vorbereiteten Farcen und Mummereien die Fähigkeiten der Schauspieler und Sänger ins Licht treten liessen. Im Sept. 1603 hielt Heinrich IV. seinen Einzug in Caen. Den Milizen, denen 12 Trommler und Pfeifer vorausgingen, folgte die Geistlichkeit und der Hofstaat. Erstere sang, als der König vorüberritt, Hymnen und Motetten, unter den letztern fanden sich Trompeter, Oboisten und Zinkenisten. An der porte Milet war ein Theater erbaut; als der König es betrat, fingen die hinter einer Tapetenwand aufgestellten Musiker und Sänger an, für diesen Zweck von Guill. Chastillon de la Tour componirte Motetten und Lieder zu singen und als er am hôtel de ville vorüberzog, schallten ihm aus den Fenstern festliche Fanfaren entgegen."

Anschlag oder Reibung zum Ertönen gebracht werden: La cruit trithant (crwth) 3 saitig, welche sich von der 5 saitigen rote (rotta, hrotta), einer Art cithare (cythara teutonica) dadurch unterschied, dass sie mit einem Bogen gespielt, letztere mit den Fingern gerissen wurde. — La vielle (Fiedel, nicht zu verwechseln mit der ebenfalls vielle genannten Radleier), mit 3, 4 und 5 Saiten bezogen (die 4. und 5. Saite dienten als Bourdon); ebenfalls ein Bogeninstrument. — La rubèbe (rubeba) und le rebec (rebeb, erbeb, vielleicht von der türkischen rebab abstammend), waren anfangs wol zwei verschiedene Instrumente, das erstere in tieferer Stimmung und nur zwei-, das andere höhere dreisaitig. Der Dichter J. Lefébvre zählt übrigens die rubèbe ebenfalls zu den dreisaitigen Geigen. Gewiss ist, dass der Name rebec von jeder zum Tanzspielen verwendeten vielle gebraucht wurde. Die in Frankreich adoptirte viersaite Geige, wahrscheinlich ungarischen oder böhmischen Ursprungs, war nur ein vervollkommneter rebec. Dies Instrument unterscheidet sich übrigens von den früher genannten und den späteren Violen dadurch, dass, wie bei allen der Geigenfamilie angehörenden Instrumenten, sein Körper nur aus zwei Teilen, der Decke und dem abgerundeten, gewölbten Boden, bestand und das Griffbrett nur eine Verlängerung des letztern war. Es fehlten ihm also die Zargen, die Seiteneinbuchtungen und der aus einem besonderen Stücke angesetzte Hals. Diese nur aus zwei Teilen construirten Instrumente nannte man auch gigue (von dem africanischen chica, was einen in Spanien aufgenommenen Negertanz bezeichnet, mit den weitern Ableitungen gigot, gigotter, giga, Geige). — Le luth (liuto, wegen ihrer schildkrötenartigen Form von den Arabern El-Aoud, von den Lateinern testudo genannt,) war noch das beliebteste und unentbehrlichste Saiteninstrument einer unfernen Musikperiode; seine Saiten wurden pizzicato angeschlagen, daher man die Spieler auch Lautenschläger nannte. Besaitung und Stimmung der Laute und der von ihr abstammenden théorbe (tiorba, Basslaute), lutina, mandore, mandoline, pandure, pandurine u. s. w. war und ist noch eine sehr verschiedene; einige der letztern werden beim Spielen mittelst eines Plectrums angerissen. In späterer Zeit noch entstanden die weiteren Abarten colachon und archiluth (arcileuto, Erz- oder grosse Basslaute). — La guitare (guitarra, chitarra, guiterne u. s. w.) wird zwar

ähnlich wie die Laute behandelt, ist aber im Bau, Ton und Bezug durchaus von ihr verschieden. Ihre Erfindung und Ausbildung, woran sich Assyrer, Egypter und Griechen beteiligten, reicht in die Urzeit der Tonkunst zurück. Die moderne guitarre stammt aus Spanien, wohin sie durch die Araber gebracht wurde. — Le cistre (cithre, sistre) mit 4, 6, 7 und 12 (Draht-) Saiten bespannt und wie Laute und Guitarre gespielt, liess la citôle (cuitolle, citela) entstehen, deren um 1214 der Dichter Guill. Guiart schon gedenkt; eine Abart derselben, keltischen Ursprungs, war mit 6 Saiten bezogen, die über einen flachen Steg hingehend, durch Bogenstriche zum Erklingen gebracht wurden. — La cithare (kithara, chetarah, cetera, citre, cither), aus der Lyra der Alten entstanden, hatte 16—24 Saiten. Sie ist ebenfalls ein uraltes Instrument, das die Assyrer, bei denen sie eine dreieckige Form hatte, sambuke, die Griechen pektis, die Araber kissar (kuitra, kuytarah) benannten. Zu ihrer Familie zählten noch le psaltérion (Psalter, psalterium), le canon und le tympanon (?; nicht zu verwechseln mit tympano, tympanum, Pauke). — La harpe (arpa, Harfe, arpanetta), dieses gleichfalls weit in das Altertum zurückreichende Instrument (die Assyrer kannten es unter dem Namen magadis, die Juden als kinnor [kinnyra, chinnor] und negina, die Griechen als trigonon), hatte im 14. Jahrh. noch eine kleine Form. Sie war mit 9—12 Saiten bespannt und wurde beim Spielen auf die Kniee aufgesetzt.

Ausser diesen Instrumenten, deren Saiten beim Spielen gestrichen oder gerissen wurden, gab es auch noch solche, bei denen ein Rad an die Stelle des Bogens trat, so die aus dem Organistrum entstandene vielle oder chifonie, s. Z. ein sehr beliebtes Instrument, und solche, die durch Hämmer angeschlagen wurden, wie das aus dem manichord, Hackbrett, cymbal, clavicord, doulcemelle (dulce melos) hervorgegangene Clavier (clavecin, clavicembalo oder cembalo [Kielflügel], clavicytherium, virginal, spinett u. s. w.) Diese Instrumente fasste man ursprünglich unter dem Gattungsnamen symphonie zusammen.

Ist von sanften Instrumenten im Verlauf der Geschichte der Spielmannszunft die Rede, so können darunter nur Saiteninstrumente gedacht werden. Die grosse Familie der Violen (Violinen) gehört einer entwickelteren Kunstperiode an.

Zur Familie der Blasinstrumente zählt in erster Linie die Orgel (l'orgue). Die Spielleute bedienten sich mit Vorliebe der kleinen tragbaren orguettes, die eine Claviatur mit einer oder zwei Tastenreihen besassen und vom Spieler mit der rechten Hand gespielt wurden, während die Linke den Blasbalg bewegte. — Le régale war eine Art Orgelpositiv. — Les cors, les trompettes und les trombones (buccins, Posaunen) und les serpents werden von den alten Schriftstellern mit einer Masse Namen belegt: tuba, bocine,*) buissine, triblère, clarine, claronceau, araine, trompe, tromba, corne, cornet, menuel oder moenel, graisle oder gresle, huchet, olifant u. s. w. — Die eine zahlreiche Classe bildenden Flöten beginnen mit den mehr oder minder primitiven chalumeaux (Hirtenflöten), den flûtes droites à bec mit 3 oder 6 Löchern und den claroneceaux, zu denen auch die flageols (Flageoletten) zu zählen sind. — La fleuthe traversaine oder flûte traversière hatte 6 Löcher, wie la fifre oder l'arigot; man fügte ihr in der Folge eine mit einer Klappe zu schliessende siebente Öffnung hinzu. La syrinx oder flûte de Pan war als frestel oder pipeau bekannt. Diese und die Benennungen fistule, frestiau, pipe, calamel, chalemie, muse, chevrette u. s. w. wurden gewöhnlich für chalumeaux mit oder ohne Löcher angewendet; das eigentliche chalumeau (flûtes conjointes), meist aus zwei Röhren bestehend, hatte 6—9 Löcher, aber keine Klappen. — Von ihm stammte le hautbois (Hoboe, Oboa), ursprünglich mit 6 Löchern und einer Klappe. Les cromornes (cormornes, tournebouts, Krummhörner), mit 7, 9 und 10 Löchern bildeten ihrem Toncharacter nach

*) In der Schlacht b. Hastings (14. Oct. 1066), welche Wilhelm I. d. Eroberer, Sohn Roberts II., Herz. der Normandie u. der schönen Kürschnerstochter Harlotta, gegen den Angelsachsen Harald II. gewann und die dem eben so tapfern, als sangeskundigen englischen Fürsten nach kurzer Regierungszeit Krone u. Leben kostete, wurden von den Normannen erstmalig die kleinen Trompeten (bucines), eine Art verbesserter Jagdhörner benützt, wie man das noch auf der Tapisserie der K. Mathilde sehen kann. Vordem hatte man sich zu militärischen Zwecken immer nur der trombe, einer langen, geraden Röhre bedient. Am gleichen Schlachttage stimmte, als er seine kampflustige Schar gegen den Feind führte, der bekannte Taillefer, „qui moult bien chantoit, sur un cheval qui tôt allait", sein Preislied auf den Ahnen Wilhelms — den normannischen Volkshelden Herz. Rollo, gen. Bygot, an. Er selbst, zugleich Dichter, Musiker u. Krieger, erscheint als einer der letzten eines Heldengeschlechtes, das, die Gefahr als Spiel betrachtend, es als selbstverständlich ansah, sich tollkühn dem ersten feindlichen Anprall entgegenzuwerfen.

die Bässe zu den bereits in verschiedener Stimmung verwendeten Oboen. — Le basson (fagotto, d. i. Bündel), 1539 vom Canonicus Afranio in Ferrara erfunden, vertrat in der Folge die Stelle der vorgenannten tiefen Instrumente. Sein Vorgänger war der Pommer (bombard, bombyx, bomhard). Oboe, Pommer und Fagott bildeten jedes für sich wieder eine Familie, welche vierstimmige Sätze ausführen konnte. Der kleinste (höchste) Fagott hiess Fagottino, der grösste (tiefste) Contrafagott. — In gleicher Weise wurde sogar la saccomuse, la véze, la loure und vielleicht auch la gouge benützt, (bei den Hebräern, die sie aus Indien erhielten, samponia; bei den Griechen symphoneia; bei den Arabern zummárah bi-soan; bei den Römern tibia utricularis; bei den Italienern zampogna pastorale und cornamusa; in Deutschland sacpfife, sachpfeif, Dudelsack genannt). In der Folge haben sich in Frankreich für derartige Instrumente die Namen musette, sourdeline und sifflet pastorale eingebürgert.

Die Familie der Schlaginstrumente umfasste: le tambour à main oder tambourin (tabor, taborin, tymbre), le tambour (tabur) militaire, von welcher la caisse (grosse Trommel) und le bedon herkommen. Dann les tambours de métal, les nacaires*) und les atabales (timbale, timpans, Kesselpauke), seit uralten Tagen im Gebrauch. — Les clochettes, sonnettes und grelots (tintinables, eschelettes, campanes, clocques, sonneaux, sonnailles u. s. w.). — Les castagnettes (crotales, cliquettes). — Le triangle (trépie) und les cymbales (flagellum, Becken); le carillon (campanett, Glockenspiel) und le sistrum (schalischin bei den Juden, seschesch bei den Egyptern, sanasel bei den Abyssiniern).

Zur Classe heute unbestimmbarer Instrumente gehören: le nable, schon den Phöniziern bekannt, wahrscheinlich ein Streichinstrument; le trigone und le magade, wie man glaubt Arten der cithare. Le choron. Les èles, l'echaquiel (échiquier) und les marionettes (Saiteninstrumente mit Rad oder Hämmern). La saquebute (sacqueboute), angenommenermassen Vorgänger der trompette harmonique und der trombone; les estives (trompettes droits? gerade Trompeten). La doulcine (doucine; flûte oder hautbois?). La flûte Behaigne (flûte eunuque, mirliton, böhmische Flöte) und viele andere.

*) Der nacaires, einer Art aus dem Orient stammender Trommeln, bediente man sich seit dem 12. Jahrhundert.

Anhang V.

Die französischen Geigenmacher.*)

Zur Zunft der Spielleute zählten von je her auch die Verfertiger musikalischer Instrumente, obwol sie unter sich selbst wieder eine Genossenschaft bildeten und auch mit der Zunft der Forcetiers (Verfertiger von eisernen und kupfernen Gegenständen und Hausrat) in enger Verbindung standen. Hier handelt sichs nun allerdings darum, ob von Saiten- oder Blechinstrumenten die Rede ist. Die Verhältnisse erscheinen in dieser Richtung nicht völlig aufgeklärt. Auch vermögen wir nicht mit voller Bestimmtheit zu sagen, ob die Zusammengehörigkeit dieser drei Verbindungen bis zur Aufhebung aller Zünfte andauerte. Jedenfalls würde die Confrérie der Ménétriers, nachdem ihr einmal die „feseurs d'instruments“ (Instrumentenmacher) oder die „luthiers“ (Lautenmacher) untergeordnet waren, dieselben ohne Kampf nicht wieder losgelassen haben; da man nun von einem solchen in der Geschichte der Spielmannszunft nichts liest, scheint es, dass ein gutes Einvernehmen zwischen allen bis zuletzt stattgefunden hat.

Der Ursprung des Instrumentenbaues verliert sich im Dunkel der Zeit. Der erste Mensch, der die Idee hatte, ein Rohr so zuzuschneiden, dass man darauf Töne hervorbringen konnte, darf als der Urvater der Instrumentenmacher angesehen werden. Wir wollen nicht untersuchen, ob derselbe Jubal oder anders hiess. Merkwürdig ist es immerhin, dass wir keinen von den Erfindern der Ahnen unserer heute gebrauchten Tonwerkzeuge zu nennen vermögen; alle gegenwärtig noch benützten Instrumente sind das Ergebnis jahrtausende langer Verbesserungen.

Seit dem 8. Jahrhundert tauchen die Namen vieler Streichinstrumente auf; ihre Zahl vermehrt sich bis zum 14. Jahrh. Nach weitern drei Jahrhunderten gewinnt die Geige feste Form, verdrängt sie alle ihre zahlreichen, ehemaligen Familienangehörigen, und jetzt treten endlich auch bedeutende Männer, zugleich Meister des Handwerks und der Kunst, aus dem Dunkel der Tage hervor. Auffallend spät entwickelt sich zu grösserer

*) Nach A. Vidal: Les instruments à archet.

Vollkommenheit dieser Industriezweig in Frankreich, obwol dort stets viele Instrumente verfertigt und gebraucht wurden. Die Zunftgesetze gestatteten ja das Zerbrechen derjenigen Instrumente, die bei Veranlassungen, welche durch die Statuten verpönt waren, gebraucht wurden.

Man begegnet in den Steuerlisten von Paris im Jahre 1292 einem mit 6—12 Par. sols belasteten Leiermacher, Henry aus vièles Henry, in der rue aux jongleurs wohnhaft. Einige Jahre später (August 1297) sagt uns das Supplement zu einem den Forcetiers ausgestellten Reglement, dass es damals drei Trompetenmacher in der Stadt gegeben, die sich dieser Zunft angeschlossen hatten und deshalb auch ihrer Privilegien teilhaftig wurden.*) Die betreffende Verordnung blieb in Kraft, bis Heinrich IV. den Instrumentenmachern specielle Statuten gab, die, 82 Jahre später durch ein Patent Ludwigs XIV. neu bestätigt (einregistrirt 6. Septbr. 1681), so lange Geltung behielten, bis der Zunftzwang überhaupt aufgehoben wurde. Seit Beginn des 16. Jahrh. hatte die musikalische Kunst grosse Fortschritte in Europa gemacht; die Bogeninstrumente begannen, sich die erste Stelle im Instrumentalchor zu erringen. Nachdem Duiffoprugcar seine Thätigkeit nach Frankreich verlegt hatte, hob sich dort der Instrumentenbau merkbar, und als Carl IX. seine Kammermusiker mit Geigen aus Cremona und Brescia versehen hatte, also die Instrumente der Amati und Gaspards de Salo bewundernswürdige Muster ihrer Gattung boten, blieb eine Rückwirkung auf die heimische Industrie

*) Die betreffende Urkunde lautet: „Im Jahre der Gnade 1297, Mittwoch nach Mitte August, waren gegenwärtig vor uns R. Mang, Prévôst von Paris, H. l'Escot, Guill. d'Amiens und Rog. l'Englois, Trompetenmacher, welche sagten und bestätigten, dass es in der ganzen Stadt Paris ausser ihnen keine Arbeiter ihres Handwerks mehr gäbe. Sie bitten zum Nutzen des Königs und zur Verbesserung ihres Gewerbes, dass ihnen die Bedingungen der Forceterie gewährt werden möchten und dass einer der Meister genannter Forceterie und einer von ihnen das Handwerk der Trompetenmacher überwachen solle. Derjenige, welcher dies thut, und die andern Trompetenmacher sollen jedoch nichts verlangen, noch reclamiren können von besagtem Handwerk der Forceterie; ebensowenig dürfen sie Arbeiter dieses Handwerks übernehmen.

Und wir, nachdem wir ihre Bitte gehört, gewähren ihnen in vorbezeichneter Form und mit Zugeständnis und Willen von Adam le forcetier und Jeh. le Piquet, Meistern des Forceteriehandwerks, gegenwärtig vor uns, ihre Bitte, unbeschadet anderer Rechte."

unabweisbar. Die Namen einzelner Instrumentenmacher aus dem 17. Jahrh. und auch verschiedene Proben ihrer Arbeiten haben sich auf uns vererbt, aber sei es nun, dass die Statuten des Jahres 1599 der Genossenschaft wol rechtliche Sicherung und Schutz vor jeder fremden Concurrenz gewährten, ihre Entfaltung aber allzusehr hemmten, ihre Thätigkeit in zu beengende Grenzen einschränkten, sei es, dass es den französischen Meistern an Talent, Geschick und ernstem Streben gebrach, es finden sich unter den Geigenbauern Frankreichs eigentlich erst in unserm Jahrhundert hochbedeutende Künstler und erst mit dem Auftreten derselben reihen sich auch die Leistungen anderer Pariser Instrumentenmacher würdig an die ihren seinen und an die ihrer italienischen Vorbilder an.

Die von Heinrich IV. gegebenen Statuten weisen auf ein im April 1597 erlassenes Edict zurück, das für alle Kunstgewerbe, Handwerke und Maîtrisen, für Geschworne und Nichtgeschworne des Königreichs erlassen worden war. Zunächst werden, und das ist ja immer des Pudels Kern, die an den König zu zahlenden Abgaben und Steuern festgesetzt, und dann die genau abgegrenzten und in den bestimmtesten Wortlaut gefassten Privilegien erteilt. Kein Meister soll aufgenommen werden, der nicht vor zwei Geschwornen sein Meisterstück gemacht und die vorgeschriebenen Beweise für seine vollendete Lehrzeit, seine Fähigkeiten, seine Herkunft und seine Sitten beigebracht hat. Die Geschwornen, die über die Erfüllung und stricte Beobachtung der Gesetze zu wachen und eine Liste aller Zunftgenossen zu führen haben, werden durch Stimmenmehrheit alle zwei Jahre neu gewählt. Mit schweren Strafen werden alle bedroht, die unberechtigt Instrumente irgend welcher Art verfertigen und, sei es wo es wolle, verkaufen. Sie haben nicht nur Confiscation der betreffenden Instrumente, sondern auch bedeutende Geldbusse zu gewärtigen u. s. w. Wie beschränkend die Zunftbestimmungen andererseits aber wieder waren, geht daraus hervor, dass die Geigenmacher wol Tannen- und gewöhnliches Holz, Buchs- und selbst Ebenholz verarbeiten, aber keine Teile ihrer Instrumente mit Malereien, Perlmutter oder Silber verzieren durften; zu derartigen Arbeiten waren wiederum nur die Kunsttischler berechtigt.

Im 16. Jahrh. dominirten die Clavierbauer zu Antwerpen und

die Geigenmacher zu Cremona und Brescia.*) Duiffoprugcar und die Meister, die sich um ihn in der Zeit von 1500—1550 gruppiren, — P. Dardelli und Morglato Morella in Mantua, Venturini Linarolli in Venedig, J. Kerlino und Pelignino Zanetto in Brescia — verfertigten vorzugsweise Violen. Die Amati und ihre Nachfolger aber machten ausschliesslich Violinen, wenn sie auch Cellis und Contrabässe bauten. Mit ihnen beginnt eine neue Periode sowol der Instrumentenbaukunst, wie der Instrumentalmusik überhaupt.

Anfangs des 18. Jahrh. vollzogen sich im Zunftwesen wichtige Änderungen. Zahlreiche Missbräuche, die sich eingeschlichen hatten, gaben Anlass zu ernsten Klagen, so dass endlich die königl. Autorität ins Mittel treten musste. Durch Erlasse vom 3. März und 16. Mai 1716 wurden sechs Commissäre

*) Die grossen Meister Cremonas entstammten alle alten, edlen Familien, so dass sich bei ihnen recht wol von Dynastien sprechen lässt. Als Künstler ersten Ranges machten sich folgende einen Namen:

I. Andrea Amati (1520—1580).
Antonio (1550—1635). Girolamo I. (Hieronymus) (15..—1638).
Nicolo (3. Septbr. 1596 — 12. Aug. 1684). [Der berühmteste der Amati; Lehrer von Ant. Stradivari und Andr. Guarneri.]
Girolamo II. (geb. 1649).

II. Antonio Stradivari (1644—1737),
heiratet 1. 1667, 4. Juli: Francesca Ferraboschi, Witwe des Giov. Jac. Capra (1640 bis 25. Mai 1698), Mutter von 4 Söhnen und 2 Töchtern. Von ersteren wenden sich zwei der Geigenmacherei zu:
Francesco (1671—1743.) u. Ombono (1679—1742).
2. 1698, 20. Aug.: Antonia Zambelli (gb. 1664), Mutter von 4 Söhnen u. 1 Tochter. Keiner der erstern ergreift des Vaters Handwerk.

A. Stradivari war Lehrer des Ant. Carlo Bergonzi (1720 — 1750) und des Dom. Montagnana (1700 — 1740).

III. Andrea Guarneri (1660 1695).
Giuseppe (1680—1730). Pietro (1690—1725).
Pietro (1730—1755).
Giov. Batt. Guarneri (kein Instrumentenmacher).
Gius. Ant. detto Joseph dei Jesu, gb. 8. Juni 1683 (1725-1745). [Der berühmteste seines Namens.]

Der altberühmten Schule von Brescia, die von 1560—1730 von Meistern ersten allmälig zu solchen zweiten Ranges herabsteigt, gehören folgende Namen an: Gaspard de Salo (1560—1610), G. Paolo Magini (1590 bis 1640), Javietta Budiani, Matteo Bente, Gaetano und Dom. Pasta (um 1715), P. Giacomo und Giov. Batt. Ruger (1720—1725).

ernannt, welche die Liquidation der Schulden und die Revision der Rechnungsbücher der Handelscorporationen und Genossenschaften der Künste und Handwerke vorzunehmen hatten. Auch die Zunft der Instrumentenmacher war dieser Massregel unterworfen. Einer ihrer rechenschaftspflichtigen, verantwortlichen Geschwornen hatte die Rechnungen der Zunft den zur Prüfung derselben beorderten beiden k Commissären vorzulegen. Man würde, wenn man dieselben von 1599 an noch besässe, nach diesen Ausgabeheften eine ziemlich vollständige Geschichte der Zunft schreiben können; leider finden sich aber nur die von 1744—1776 noch vor. Die Corporation bestand in diesen Jahren aus vier streng geschiedenen Zweigen: Verfertiger von Saiten- und Bogeninstrumenten, von Blasinstrumenten, aus Orgelbauern und Claviermachern. Um zur Maîtrise zugelassen zu werden, hatte man nach besonderer Lehrzeit und wenn die geforderte Meisterprüfung mit Erfolg gemacht worden war, 500 liv. (Söhne von Meistern 200 liv.) zu bezahlen. Zu diesen Einnahmsquellen kam noch der nicht unbedeutende Ertrag der Bussen. In den Rechnungen des Jahres 1749 findet sich allein ein Posten von 99 liv. 4 s. 6 den. für die Gerichtskosten der bei unberechtigten Händlern confiscirten Instrumente. Am Cäcilientage (22. Novbr.) liess die Zunft in der Klosterkirche S. Croix de la Bretonnerie stets ein Hochamt halten, bei besonders feierlichen Gelegenheiten auch ein Te Deum singen. Für diese Zwecke figurirt in der Rechnung d. J. 1753 eine Summe von 164 liv.

Die Einnahme der Genossenschaft erhebt sich zwischen 1744—1752 im Mittel nicht über 600 liv., von da bis 1776 übersteigt sie 2000 liv. Zwei der Zunft angehörige Meister, ebenso wie zwei Blechinstrumentenmacher standen stets in k. Diensten, sie waren dadurch Tischgenossen des Palastes und erfreuten sich der gleichen Vorteile, wie die Kammergeiger. Die gesellschaftliche Lage war also kaum die einzige Ursache, warum die Leistungen der Pariser Geigenmacher hinter denen der Italiener so lange und so weit zurückblieben. Allerdings sind Instrumente älterer französischer Meister so selten, dass sich kaum eine vollkommene Sachkenntnis über ihre Leistungen erwerben lässt. Jedenfalls aber hat es an sich auszeichnenden, hervorragenden Zunftgenossen lange gefehlt.

Die wenigen auf unsere Tage geretteten Geigen aus der

Zeit Heinrichs IV. und Ludwigs XIII. lassen allerdings schon den Einfluss italienischer Vorbilder erkennen; möglicherweise haben auch einzelne französische Lautenmacher in Cremona gearbeitet und gelernt. Aber obwol man schon seit Heinrich IV. die Pariser Meister mit der Lieferung der Instrumente für die k. Capelle betraut hatte, ihre Producte halten sich in zweiter Linie. Die französischen Geigen dieser Zeit sind hübsch gemacht, haben schöne Form und prächtigen Lack; aber Boden und Decke sind zu dünn im Holze und daher ist ihr Ton durchweg mittelmässig und schwach; sie haben heute nur noch historischen Wert.*)

Im Departement Vosges liegt am Flüsschen Madou das ungemein gewerbreiche und fleissige Städtchen Mirecourt (6000 Einw.). Es zeichnete sich von jeher durch seine Instrumentenindustrie aus und noch heute werden daselbst jährlich für mehr als eine Million Franken Instrumente aller Art gemacht und versendet. Weit im Umkreise des Ortes beschäftigen sich tausende von Arbeitern mit dem Verfertigen von Geigen und Blasinstrumenten oder den dazu notwendigen Bestandteilen. Mirecourt ist also die dritte Stadt im Bunde mit Mittenwalde und Neunkirchen. Von dorther bezog Paris stets auch seine besten Arbeiter, deren viele, nachdem sie eine tüchtige Schule durchgemacht, später einen berühmten Namen erwarben. Aus Mirecourt stammen auch diejenigen beiden Meister, welche die ersten Stellen unter den französischen Geigenmachern einnehmen: Lupot und Vuillaume. Noch existirt eine Geige: „Fait par moy, Jean Vuillaume, à Mirecourt, 1738“ welche die Bekanntschaft mit einem der Ahnherrn dieses berühmten Hauses vermittelt. Sie zeigt zwar noch gewöhnliche Form, hat aber eine schön geschnitzte Schnecke, gemalte Zargen, wolberechneten, an Maginis Violinen erinnernden Bau und leichten gelben Lack; Decke und Ecken sind mit kleinen schwarzen

*) Die bedeutendsten Geigenmacher zwischen 1580—1730 waren: N. und Jac. Renault, wol aus Nancy stammend (ersterer hatte einen Schüler, Tywersus, ebendaher); P. Leduc (1646); Pitet; Jac. Quinot; Rozet; Voboam; Jac. Du Mesnil; A. Despons; P. André Veron; die Brüder Fr. und N. Médard, ebenfalls Lothringer; (François hatte die Instrumente für die Capelle Ludwigs XIV. zu liefern); Jac. Boquay (1709—1735) und sein Schwager Cl. Pierray; Fr. Vaillant; N. Bertrand; Dieulafait; Mathurin Ducheron.

Zeichnungen verziert, die sich um das ganze Instrument ziehen. Aber auch bei ihr sind die Zargen zu niedrig, das Holz hat nicht die entsprechende Dicke, die F-Löcher sind schlecht gezeichnet und geschnitten. Dieses Instrument ist heute ohne musikalischen Wert.*)

Die Lutherie des 18. Jahrh. (bis 1789) ist nicht ohne alle Verdienste, aber da die in Italien längst zur Geltung gelangten Fundamentallehren und die eigentlichen Grundsätze der Instrumentenbaukunst nicht genugsam beachtet wurden, bleibt der Tonreichtum der Violinen immer noch ein geringer. Ein weiterer Hauptfehler macht sich nach 1750 an den französischen Geigen bemerkbar: der Lack wird schlecht. Man beschuldigt den Nachfolger Boquays und Pierrays, L. Guersan, den Alcohollack zuerst angewandt zu haben. Dieser Lack bietet zwar den Vorteil, rasch zu trocknen, hat aber den grossen Nachteil, die Schwingungen der Decke zu lähmen und dadurch die Klangfülle wesentlich zu beeinträchtigen. Er war schon in Italien von den Instrumentenmachern der Décadence gebraucht worden, ehe man sich in Frankreich seiner bediente.

Bevor das Städtchen Mirecourt seine genialen Bürger nach Paris entsandte, erzeugte Frankreich, wie schon gesagt, nur Violinen zweiten Ranges. Mit N. Lupot (1758—1824) aber, der sich 1798 in der Hauptstadt niederliess, beginnt die bis zur Gegenwart sich steigernde Glanzepoche der französischen Lutherie. Durch 26 Jahre verlor dieser fleissige Arbeiter keinen Augenblick, der Kunst nützlich zu werden. Nie kam ein Instrument aus seiner Werkstätte, das er nicht mit

*) Der Periode Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. gehören folgende Instrumentenmacher an: L. Guersan, Schüler und Nachfolger von Cl. Pierray, J. Ouvrard und Paul Fr. Grosset, Schüler desselben Meisters; Nezot; Vinc. Panormo, angeblich aus Palermo, Réné Champion, Fr. Gaviniés aus Bordeaux, seit 1741 in Paris, Vater des berühmten Geigers; P. und A. Saint-Paul; P. und J. Louvet; Cl. Boivin; J. Bapt. Deshayes-Salomon; Benoist Fleury; J. Laurent Mast (sein Sohn war in Toulouse etablirt); Leop. Renaudin; Rol; André Castagneri und sein Schüler Jos. Gaffino; J. Bapt. L'Empereur; L. Lagetto; J. N. Lambert; Th. und Gilles Lot; P. Math. Larue; Fr. Le Jeune; M. Pacherele; Leclerc; Vanderlist; der Lothringer Saunier (sein Schüler F. L. Pique); die Familie des père Remy, sein Sohn J. Mathurin und sein Enkel Jules; N. Augustin Chappuy, luthier de S. A. R. la duchesse de Montpensier.

eigener Hand vollendet hatte. Ein Künstler im vollsten Wortsinne, vertraute er niemandem die Sorge auch nur für das kleinste Detail der von ihm verfertigten Geigen an; daher auch die unverkennbare Familienähnlichkeit derselben. Lupots Hauptstärke war genaueste Kenntnis der grossen italienischen Meister; Stradivarius war sein Vorbild (man nannte ihn auch den französischen Stradivarius). Leider haben seine Instrumente, trotz der Geschicklichkeit und Sorgfalt, mit der sie gemacht sind, eine schwache Seite: der Lack ist, besonders bei den Cellos, nicht immer gelungen; er ist oft massig und zu dick aufgetragen. Der zumeist von ihm verwendete gewinnt durch das Alter ein kräftiges, rissiges Ansehen, das, obgleich fehlerhaft, doch dem Tone nicht schadet und dem Auge nicht unangenehm ist. Lupot erreichte hohe Preise für seine Instrumente. Heute wird eine seiner Violinen mit 1000 fr., ein Bass mit 2000 fr. bezahlt.*)

Sein ausgezeichneter Schüler, zugleich sein Schwiegersohn und Nachfolger, Ch.-Fr. Gand setzte die guten Traditionen seines Lehrers fort und hat eine ziemliche Zahl geschätzter Geigen gebaut. Neben ihm zeichnete sich G. Chanot aus Mirecourt aus, weniger vielleicht als Geigenbauer, wie als Restaurateur alter italienischer Instrumente, die er aus dem Fundament kannte. In dieser Branche war er eine Capacität ersten Ranges.

Im Jahre 1772 wurde ebenfalls in Mirecourt Cl. Vuillaume geboren; aus seiner Ehe mit Anne Leclerc entstammten vier Söhne, J. Baptiste (geb. 1798), Nicolas (1800), N. François (1802) und Cl. François (1807), die sich sämtlich dem Geschäfte des Vaters, dem Instrumentenbau, widmeten und sich die Fantasiemarke: Au roi David, Paris, für ihre Instrumente wählten. Alle seine Vorgänger und Rivalen übertraf der älteste Bruder, der den Ruhm der französischen Geigenmacher des 19. Jahrh. repräsentirt. Die Vuillaumes sind jedoch nicht allein vorzüglich geschickte, kenntnisreiche und gewissenhafte

*) Der Stammbaum der Künstlerfamilie Lupot ist folgender: J. Lupot, mit Laure Henry vermält (um 1650 in Mirecourt); sein Sohn: Laurent (1696 geb., arbeitete in Plombières, Luneville, Orléans); dessen Sohn: François (1736—1804, geb. in Plombières, 1758—1770 in Stuttgart, dann in Orléans); seine Söhne: Nicolas (1758 in Stuttgart geb.) und François (geb. 1774 in Orléans).

Geigenbauer, sie sind auch kluge und gewiegte Geschäftsleute, Händler und Kenner in ihrem Fache. In ihrer Werkstätte haben die meisten der tüchtigen Meister, welche gegenwärtig in Paris arbeiten, ihre letzte gründliche Ausbildung erhalten.*)

Geige und Bogen bilden ein untrennbares Ganzes. Der mittelalterliche Fiedelbogen war kurz und durch ein an beiden Enden befestigtes Band stark gespannt. So unvollkommen aber auch das Werkzeug war, die Kunst des Bogenstriches wusste man schon in der frühesten Zeit zu schätzen. Bis zum 16. Jahrh. verändert sich die Form des Bogens wenig; aber

*) Der neueren Periode gehören an bedeutenden französischen Meistern folgende an: Jac. P. Thibaust aus Caen (1777—1856) und sein Sohn Gabr. Adolphe (1804—1858); Ch. Mennegard aus Nancy; Aldric und sein Nachfolger Aubry neveu; Pirot; Clement; Koliker (vorzüglicher Restaurateur); Saile; Sacquin; Augière.

Aus Mirecourt oder dessen nächster Umgebung stammen ausser den obengenannten Meistern ferner: Seb. Bourdet (um 1710), einer der Mitbegründer der dortigen Instrumentenindustrie; J. B. Henry (1757—1831) und seine Söhne J. B. Felix (1793—1853, Bordeaux) und Charles, dit Carolus (1803—1859, Marseille und Toulouse) und deren Söhne Octave (Grenoble) und Eugène (Paris); Didier Nicolas, l'aîné, dit le Sourd (1757—1833), unter dem Zeichen: A la ville de Crémona, arbeitend, und Jos. Nicolas fils (1796—1864); Fr. N. Fourrier, dit Nicolas, luthier de la chapelie de l'Empereur et de toute sa musique particulière; Cl. Victor Rambaux; Ch. Adolphe Maucotel; Cl. Aug. Miremont; Jos. L. Germain; Seb. Ph. Bernardel und seine Söhne Ernest-Aug. und Gustave-Adolphe; Breton, luthier de S. A. R. Mme la Duchesse d'Angoulême; Ch. Jacquot und sein in Nancy etablirter Sohn Charles; Marquis de Lair d'Oiseau; Ch. Simonin (Genf und Toulouse); Charotte; L. Moctessier; Callot; André Augustin Chevrier (Brüssel); Pajeot; Derazey; Lajouer Gaillard; Grandson fils; Laprevotte u. s. w. Dieses Verzeichnis würde sich sehr erweitern lassen, wenn man alle diejenigen hier anführen wollte, die in Mirecourt ihre Lehrzeit durchgemacht und sich in der Folge zu bemerkenswerten Arbeitern ihres Faches aufgeschwungen haben.

Der Instrumentenbau wurde jedoch nicht allein in Paris und Mirecourt, sondern in den meisten grossen Städten des Landes mit Erfolg von tüchtigen Meistern betrieben, so in Rouen von P. Napoleon Jeandel aus Courcelies-sous-Vaudemont; in Grenoble von César Pons; in Rennes von J. Raut; in Lille von Gérard Deleplanque und Lapaix; in Toulouse von Bergé; in Versailles von Caron, luthier ord. de la reine, und von N. Viard; in Lorient von Amelot; in Arras von A. Carré; in Lyon von den Lothringern Pierre und Hippolyte Silvestre und ihren Nachkommen u. s. w.

Auch zwei geschickte Dilettanten in diesem Fache sind zu nennen: Ropiquet und Gosselin in Paris.

obwol er immer noch stark gespannt ist, hat er sich doch verlängert und ist handlicher geworden. Erst nachdem durch Corelli (1653—1713) die Principien der ersten Geigenschule festgestellt worden waren, gewinnt die Gestalt des Bogens ein neues Aussehen.

Schon während des 17. Jahrh. hatte sich die Notwendigkeit fühlbar gemacht, der Stange eine vom Spieler nach Bedürfnis zu modificirende Spannung geben zu können. Nachdem der Frosch und Kopf in ihrer Urform erfunden waren, brachte man an ersterm einen Haken an, der mittelst eines Zügels von Draht gestattete, die Haare zu spannen oder zu lockern. Allmälig erhält der Frosch eine weniger schwerfällige Form, die Stange wird gerader; aber noch hat man nicht daran gedacht, ihre Geschmeidigkeit zu reguliren, und der Kopf ist noch unverhältnismässig unförmlich und schwer.

Um 1725, als Tartini (1692—1770) die Hilfsmittel des Bogens zu würdigen und dem Studium des Striches grössere Aufmerksamkeit zuzuwenden begann, versuchte er neue Anderungen. Er nahm leichteres Holz, verlängerte nochmals die Stange, gab ihr völlige Geradheit und liess den Kopf kleiner machen. Gegen Ende des 18. Jahrh., als das Violinstudium in Europa allgemeiner wurde, reifen alle seitherigen Versuche zu allmäliger Vollendung. Einer Anzahl französischer Arbeiter gebührt der Ruhm, auf diesem Gebiete eine endliche Vollkommenheit erreicht zu haben.

Der Name Tourte ist für den Bogen, was der Name Stradivarius für die Geige ist.

Schon der Vater von François Tourte (1747—1835), seit 1740 in Paris etablirt, war ein geschickter Bogenmacher und begann die definitive Reform dieser Branche. Sein ältester Sohn, Tourte l'aîné, schloss sich seinen Bemühungen an. Die Stange wurde nun regelrecht biegsam und erhielt jene Schweifung, welche ihr die unerlässliche Elasticität gab. Der Kopf nahm eine leichte und elegante Gestalt an und das mit Sorgfalt befestigte Haar ruhte gleichmässig und sicher auf einer dünnen Metallplatte. In diesen Verbesserungen sollte der jüngere Sohn seinen Vater und Bruder übertreffen. Erst zum Uhrmacher bestimmt, hatte er schon eine ziemlich lange Lehrzeit durchgemacht, als ihn die Einsicht, dass er in diesem Stande die gehofften Existenzmittel nicht finden würde, bewog,

sich der Bogenfabrication zuzuwenden. Mit geduldigem und beobachtendem Geiste begabt, brachte er zu seinem neuen Studium jene notwendige Sorgfalt und Beharrlichkeit mit, die er sich bei seinem seitherigen Handwerk bereits angeeignet hatte. Seine ersten Versuche waren mühsam. Es handelte sich zunächst darum, die Qualität des zu verwendenden Holzes festzustellen. Nach zahlreichen Versuchen erkannte er, dass Brasilienholz (Fernambuc) die zweckentsprechendste Holzart sei und zwar diejenige Abart, die unterm Namen Schlangenholz in den Handel kommt. Seither wird kein anderes Holz mehr für die Violinbogen verarbeitet. Hierauf war das Problem der notwendigen Biegung zu lösen, um die von der modernen Schule geforderte Elasticität zu erlangen. Diese neuen Versuche wurden mit dem wertlosesten Holze, mit dem ohne Kosten Proben anzustellen waren, mit Ausschnitten aus Dauben von Zuckerfässern, gemacht; aber sie fielen lange nicht nach Wunsch aus. Erst zwischen 1785—1790 ergaben diese mit grosser Ausdauer fortgesetzten Bemühungen definitive Resultate und von dieser Zeit an gewannen Tourtes Bogen einen sich stets steigernden Ruf. Seither hatte man den Haaren nicht die erforderliche breite Lage zu geben vermocht, er erfand die diesen Übelstand hebende Zwinge am Frosch und befestigte die über denselben gezogenen Haare mit einem Perlmutterblättchen. So abgeändert wurde der Bogen „à recouvrement" genannt. Gewöhnliche Tourtesche Bogen ohne Verzierungen (heute mit 2—300 fr. bezahlt) kosteten damals 36 fr.; Bogen mit Schildpattverzierung am Frosch, Perlmutter am Kopf und mit Einfassungen von feinem Golde wurden mit 12 Louis (à 24 liv.) bezahlt. Des alten unermüdlich thätigen Meisters einfach bescheidenes Leben verfloss zwischen zwei Leidenschaften, dem Bogenmachen und dem Fischfang. Wenn der Abend kam, verliess er, mit Angel und Rute ausgerüstet, sein Zimmerchen im vierten Stockwerke, um mit derselben Geduld, die er seiner Arbeit widmete, nun den harmlosen Wasserbewohnern nachzustellen.

Die meisten der berühmten französischen Bogenmacher, die sich Tourtes Entdeckungen angeeignet haben, stammen wiederum aus Mirecourt, so Fr. Lupot (1760—1832), der Bruder des grossen N. Lupot; Henry (1812—1870); N. Maire; Dom. Peccate (1810—1874) und sein Bruder Simon

(st. 1856); F. N. Voirin und, mit allen wetteifernd, der bedeutendste, J. B. Vuillaume. Ausserdem sind noch als hervorragend in dieser Branche zu nennen: Eury; Jac. Lafleur (1760—1832) und sein Sohn J. Réné (1812—1874) aus Nancy; Persoit; Dirjean; Baroux und Jos. Fonclause, dit le Mayeux (1800 — 1865) aus Conté, der seine Lehrzeit bei Pajeot in Mirecourt vollendete. Sie alle kamen nach Paris, um da bei Lupot, Chanot, Lafleur, Peccate oder Vuillaume als Arbeiter einzutreten und sich, bevor sie sich etablirten, in ihrem Fache zu vervollkommnen. Der berühmteste englische Bogenmacher war der originelle John Dodd aus Kew (starb 1839), der geschickteste deutsche, der alte L. Christ. Aug. Bausch (1805—1871) in Leipzig.

Beilagen.

Beilage A.

Statuten der S. Juliansbrüderschaft vom Jahre 1321.

Allen denen, die diesen Brief sehen werden, entbietet Guill. Gormont, garde de la prévôsté de Paris seinen Gruss.

Wir thun allen zu wissen, dass wir einen Brief aus dem Jahre 1321, vom 21. Octbr. sahen, mit dem Siegel besagter Präfectur gesiegelt, folgenden Inhalts: Allen denen, die diesen Brief sehen werden, entbietet Gille Haquin, garde de la prévôsté de Paris seinen Gruss.

Wir thun kund, dass wir in Übereinstimmung mit der hier unterzeichneten Genossenschaft der ménestreurs und ménestrelles, jougleurs und jougleresses, wohnhaft in der Stadt Paris, zur Wiederherstellung des Gewerbes derselben und zum allgemeinen Nutzen dieser guten Stadt, die unten folgenden Puncte und Artikel verordnet haben und verordnen, nachdem genannte Personen durch Eid bezeugten und bestätigten, dass sie in ihrem Gewerbe dem Gemeinwesen dieser Stadt nützlich und vorteilhaft seien. Diese Puncte und Artikel sind folgende:

I. Es sei zu wissen, dass künftig kein trompeur der Stadt Paris zu einem Feste andere vermieten darf, als sich und seine Gefährten und keine jougleurs oder jougleresses irgend eines anderen Gewerbes, da es einige gibt, die ein Geschäft daraus machen, taboureurs, villeurs, organeurs und andere jougleurs mit sich zu führen und solchen, von denen sie gute Bezahlung erhalten, Leute zuzuweisen, die nichts können und von denen das Volk und andere gute Leute jedesmal getäuscht werden, zum Schaden des Gewerbes (indem gute Arbeiter hintangesetzt werden), und des allgemeinen Nutzens; denn, obgleich die, welche sie anbieten, wenig verstehen, fordern sie doch nicht geringere Zahlung oder mindere Vorteile für ihre Dienste, als andere, die tüchtig sind.

II. Item, wenn diese trompeurs und andere ménestreurs einmal zugesagt haben, zu einem Feste zu kommen, so sollen sie es nicht verlassen, so lange selbes dauert, um bei einem andern sich zu beteiligen.

III. Item, sollen sie zu dem Feste, zu dem sie bestellt sind, nicht andere Person schicken können, es sei denn im Falle von Krankheit, Gefangenschaft oder anderer dringender Abhaltung.

IV. Item, sollen keine ménestreurs oder ménestrelles, wenn sie auch ausgelernt haben, in Paris umhergehen, um ihre Dienste bei Festen oder Hochzeiten anzubieten, und haben sie dies gethan oder thun sie es, so verfallen sie in eine Geldstrafe.

V. Item, kann kein Lehrling der ménestreurs, der in einer Schenke spielt, einen andern, als nur sich selbst vermieten, einladen oder mitführen; er soll auch keine Erwähnung seines Gewerbes oder besagter Vermietung thun, weder durch Wort und That, oder irgend ein Zeichen oder auffälliges Costüm, es seien denn seine Kinder, die Hochzeit halten, oder dass deren Männer in die Fremde gegangen oder von ihren Frauen getrennt sind. Wenn man die Zumutung an sie stellt, irgend einen ménestrel-jougleur zu mieten, sollen sie antworten: „Seigneur, ich kann nach den Gesetzen unseres Standes keinen andern als mich selbst vermieten; aber wenn Sie ménestreux oder aprentis (Lehrlinge) brauchen, so gehen Sie in die rue aux jougleurs, Sie werden dort gute finden.“ Jedoch soll besagter Lehrling, der befragt wird, speciell keinen Namen

nennen, bezeichnen oder vorschlagen, und wenn er das Gegenteil thut, verfallen sein Meister und er in eine Geldbusse, und wenn der Meister diese nicht zahlen will oder kann, so sei er Jahr und Tag aus Paris verbannt oder wenigstens so lange, bis die Strafe bezahlt ist.

VI. Item, wenn jemand in die rue aux jougleurs kommt, um jougleurs oder jougleresses zu mieten, mische sich nach dem ersten, den der Begehrer gerufen, kein anderer in ihre Worte, vertreibe den ersten nicht oder suche ihn zu verdrängen und rufe den Begehrer nicht, um sich oder andere anzubieten, bevor derselbe und der zuerst Gerufene von ihrem Vertrage nicht abgestanden sind und er hingeht, sich einen andern zu mieten.

VII. Item, dasselbe gilt für Lehrlinge.

VIII. Item, alle ménestreurs und ménestrelles, jougleurs und jougleresses, sowol heimische, wie fremde, schwören und sind gehalten zu schwören, dass sie genannte Verordnungen ihrer eidlichen Verpflichtung gemäss beobachten wollen.

IX. Item, wenn in genannte Stadt Paris irgend ein ménestrel, jougleur, mestre oder aprentis kommt, können ihm der Vorsteher von S. Julian oder die dort vom König als Meister besagten Gewerbes und um dasselbe zu wahren, Angestellten, verbieten zu arbeiten und ihn Jahr und Tag verbannen, bis er geschworen hat, die Verordnungen, mit den auf ihre Übertretungen gesetzten Strafen, anzuerkennen.

X. Item, keiner lasse sich unter Aussicht auf ein Geschenk mieten oder nehme ein solches an.

XI. Item, aus besagtem Stande seien zwei oder drei kluge Männer zu ernennen, welche die gegen vorliegende Verordnungen Zuwiderhandelnden ermahnen oder bestrafen sollen und zwar so, dass die eine Hälfte der Bussen dem König, die andere der Brüderschaftscasse zufällt und soll jede Busse auf 10 Par. sols festgestellt werden, so oft einer gegen obgemeldete oder eine andere dieser Verordnungen verstösst.

Die Namen der ménestreurs, jougleurs und jougleresses, die sich mit der dargelegten Verordnung einverstanden erklären, sind folgende:

Pariset, ménestrel le roy für sich und seine Kinder. — Gervaisot la guète. — Renaud le chastignier. — Jehan la guète du Louvre. — Jehan de Biaumont. — Jehan Guèrin. —

Thibaut le paage. — Vuynant Jehanot de Chaumont. — Jehan de Biauvès. — Thibaut de Chaumont. — Jehanot l'anglois. — Huet le Lorrain. — Jehan de Baleavaine. — Guillot le Bourguegnon. — Perrot l'estuveur. — Jehan des Champs. — Alixandre de Biauvès. — Jaucon, filz le moine. — Jehan Coquelet. — Jehan Petit. — Michiel de Douay. — Raoul de Berele. — Thomassin Roussiau. — Gieffroy la guète. — Vynot le Bourguegnon. — Guill. de Laudas. — Raoulin Lanchart. — Olivier le Bourguègnon. — Isabelet la Rousselle. — Marcel la Chartaine. — Liégart, fame Bienveignant. — Marguerite, la fame au Moyne. — Jehanę la Ferpière. — Alipson fame Guillot Guérin. — Adeline, fame G. l'anglois. — Isabiau la Lorraine. — Jaque le Jougleur.

Diese oben erläuterten Puncte und Verordnungen haben genannte Personen beschworen und bestätigt und sich eidlich verpflichtet, selbe ohne Übertretung zu halten und zu beobachten und auf keine Weise dawider zu handeln und zugleich wollen und bestätigen sie, dass die Meister des Gewerbes alljährlich neu gewählt werden, sofern sie dem Nutzen der Spielleute und dem Prévôst von Paris nicht genügen sollten.

Zum Zeugnis dessen haben wir auf Verlangen und Bitte obgenannter dieser Urkunde das Präfectursiegel von Paris angefügt.

Vorstehendes wurde bei Gericht ausgefertigt und kundgegeben, Montag, am Tag der heiligen Kreuzerhöhung, im September des Jahres 1321 und alles obengesagte haben wir, wie es gesagt und verordnet wurde, zur Beurkundung, Sicherheit und Bestätigung unter obigem Datum in unser Register im Châtelet zu Paris eintragen lassen.

Beilage B.

Statuten und Befehle

gegeben durch den König zur Ausübung des Amtes als König der Geiger, der Spieler hoher und tiefer Instrumente und der maîtrise genannter Geiger, Tanzlehrer und Instrumentisten aller Städte Frankreichs.

I. Die Meister sowol in Paris als in andern Städten dieses Königreichs sind gehalten, ihre Lehrlinge vier vollständige Lehrjahre durchmachen zu lassen, ohne dass ihnen von dieser Zeit etwas nachgelassen werden könnte, weder vorausnehmend, noch durch frühere Freisprechung und Verabfolgung ihrer Diplome, bei Strafe gegen den Meister um 150 liv. Busse, zahlbar $^1/_3$ dem Könige, $^1/_3$ der Brüderschaft von S. Julian und $^1/_3$ dem König der Geiger. Und besagte Lehrlinge, welche eine ungesetzliche Freisprechung erschlichen haben, werden mit Ausschliessung aus der maîtrise und Verweigerung der Meisterschaft für immer bestraft.

II. Die Meister sind gehalten, der gewohnten Ordnung folgend, die Lehrlinge, die sie annehmen, dem Könige der Geiger vorzustellen und ihre Lehrbriefe in ihre Register, wie in die der Zunft einzutragen, für welche Eintragung genannte Lehrlinge dem Könige 3 liv. und dem maître de Confrérie 30 sols zu bezahlen haben.

III. Genannte Meister können das Spielen der Instrumente und anderes nur denen lehren, die verpflichtet sind, als Lehrlinge bei ihnen zu wohnen, bei Strafe von 50 liv., verwendbar wie oben. Wenn genannte Lehrlinge nach verflossener Lehrzeit sich vorstellen, um zur maîtrise zugelassen zu werden, sind sie gehalten, vor dem Könige Proben abzulegen, und kann derselbe nach seinem Gutdünken dazu berufen 20 Meister für die Lehrlinge und 10 für die Söhne von Meistern, und wenn er sie fähig findet, wird er ihnen den Meisterschaftsbrief ausstellen.

IV. Jeder Lehrling oder Sohn eines Meisters ist gehalten, sich ein Diplom vom Könige ausstellen zu lassen und dafür und für seine Aufnahme in die Zunftcasse zu bezahlen: 25 liv., wenn er der Sohn, und 60 liv. wenn er der Lehrling eines Meisters ist.

V. Der Mann einer Meisterstochter wird unter den gleichen Bedingungen wie die Söhne aufgenommen.

VI. Der seither beobachtete Gebrauch bezüglich der königlichen Kammergeiger bei Aufnahme in die maîtrise wird beibehalten und werden sie aufgenommen auf ihr Brevet hin, gegen Einzahlung von 50 liv. in die Büchse der Genossenschaft.

Keine fremde oder inländische Person kann Schule halten

oder Tanzunterricht geben oder das Spielen hoher und tiefer Instrumente lehren, noch bei Nacht oder Tage sich anschliessen, wenn Serenaden gebracht werden, oder besagte Instrumente bei Hochzeiten und öffentlichen oder privaten Versammlungen spielen, oder die Kunst sonst irgendwie ausüben, der nicht als Meister zugelassen und durch den König oder seinen Lieutenant aufgenommen ist, bei Strafe von 100 liv. Busse und Wegnahme der Instrumente für das erste und körperliche Strafe für das zweite Mal. Die Verfügungen des sieur Prévôst von Paris vom 2. Mai 1644 und des Parlaments vom 11. Juli 1648, welche diese Verbote bestätigen, werden ihrer Form und ihrem Inhalte nach ausgeführt und sind besagte Verbote gemacht, sowol für Meister als andere Personen, die Instrumente spielen in Schenken und verrufenen Häusern. Im Falle der Zuwiderhandlung werden die Instrumente der Zuwiderhandelnden auf der Stelle durch den Sergeanten oder einen herbeigerufenen Zunftmeister zerschlagen und zerbrochen, ohne irgend einen andern Process; ferner werden wegen Nichtbezahlung der besondern Geldbussen, die weder zurückgenommen oder aus irgend welchem Grunde ermässigt, noch erlassen werden können, die Zuwiderhandelnden gefangen genommen.

VII. Die Meister des faux-bourgs et de justices subalternes sollen in andern Städten keine Verordnungen machen und zum Nachteile des Königs weder Geschworne noch Meister ernennen können, bei Strafe von 100 liv., zahlbar wie obige.

VIII. Die privilegirten Geiger vom Hofe sollen in Abwesenheit Sr. Majestät von dieser Stadt Paris keine Zusammenkünfte halten können, um Serenaden zu bringen oder zum Tanze aufzuspielen, noch etwas thun, wozu besagte maîtrise allein berechtigt ist.

IX. Sollte irgend ein Lehrling während seiner Lehrzeit oder nach dieser in Wirtshäusern oder verrufenen Orten oder andern öffentlichen Localen, wie z. B. Hochzeitssälen, spielen, kann er nie mehr auf die maîtrise Anspruch machen und bleibt im Gegenteile davon für immer ausgeschlossen.

X. Die Meister können nichts für einander übernehmen, noch an Stelle derer gehen, die sie anderwärts nötig haben, noch andere Gefährten nehmen, die für sie spielen; und wenn sie von jemanden für ein oder mehrere Tage gemietet sind, so kann weder der, der sich versprochen hat, noch die von

ihm erwählten Gefährten, aus irgend welcher Ursache von einem zugesagten Dienste sich befreien, andere Gesellschaften zur selben Zeit übernehmen oder mehrere Verträge gleichzeitig abschliessen, bei Strafe von 30 liv. für jedes Zuwiderhandeln, zahlbar wie obige.

XI. Kein Meister darf sich verbinden oder mit sich nehmen, um an irgend einem Ort zu spielen: einen Privilegirten vom Hofe, einen Lehrling oder einen, der nicht Meister ist. Im Falle des Zuwiderhandelns wird der betroffene Meister 10 liv., und der, der nicht Meister ist, die Hälfte bezahlen.

XII. Jeder der genannten Meister soll gehalten sein, 30 sols jährlich zu entrichten für die Rechte der S. Juliansbrüderschaft und die aus besagten Rechten entfallenden Heller, und die den Zünftigen auferlegten Geldstrafen sollen zum Unterhalt besagter Capelle von S. Julian verwendet werden und der Überschuss für die Bedürfnisse genannter Gemeinschaft.

XIII. Die jedes Jahr zu wählenden Meister der Brüderschaft sind gehalten, vom Einkommen all der genannten Rechte Rechenschaft zu geben, in Gegenwart des Königs der Violinspieler und der Meister des Saales; und der Rechenschaft Ablegende soll den Cassarest in die Hände dessen abliefern, der an seine Stelle treten wird.

XIV. Die Söhne der Meister zahlen bei ihrer Aufnahme in die maîtrise dem König, ausser den Einstandsgebühren, die Summe von 20 liv. und den Meistern der Brüderschaft 100 sols.

XV. Die Lehrlinge bezahlen ausser den Aufnahmsgebühren ersterem 60 liv., letztern 10 liv.

XVI. In den übrigen Städten ausser Paris sollen sie den Vertretern des Königs und den Zunftmeistern die Hälfte bezahlen.

XVII. Der unvordenkliche Gebrauch für die Aufnahme der Meister der Brüderschaft und die Meister des Saales bleibt bestehen und dieses belassen: es kann keiner als Meister der Brüderschaft aufgenommen werden, der nicht Meister des Saales ist, ohne Einwilligung des Königs und der übrigen Meister der Brüderschaft und des Saales und an keinem andern, als am Thomastage und für Aufnahme in die maîtrise de salle soll jeder 10 liv. entrichten.

XVIII. Und da der König der Geiger nicht in allen Städten des Reiches gegenwärtig sein kann, wird ihm gestattet, in jeder

Stadt lieutenants (Stellvertreter) zu ernennen, um gegenwärtige Statuten und Verordnungen aufrecht zu erhalten, Meister aufzunehmen und zu bestätigen und sind ihnen alle nötigen Diplome für Ernennung und Vertretung des Königs zu bewilligen, und gehört ihnen in jedem Falle die Hälfte der dem König gebührenden Abgaben, bei Aufnahme eines Lehrlings oder Meisters.

Registirt vom königlichen Generalprocurator am Tage der Inkrafttretung mit Ausnahme des XII. Artikels, der auf 15 sols reducirt bleibt nach den alten Statuten.

Paris, im Parlament, 22. August 1659.

Beilage C.

Klagsache der Clavierlehrer gegen die Zunftadministratoren und Du Manoir.

Médéric Cornsil, Nic. Gigault, J. Bapt. de la Brunne, Marin la Guerre, Michel (Jean?) de Mérault, Ant. Houssu und Genossen, Componisten und Clavierlehrer, appelliren gegen den vom Präfecten von Paris und seinem Generalpolizeilieutenant am 16. Juli 1693 gefällten Schiedsspruch, zufolge dessen allen Personen, die nicht zu Meistern der Zunft der Tanzmeister und Spielleute ernannt sind, verboten ist, Clavierunterricht zu geben. Ihnen haben sich, am 10. Juli d. J., Nic. le Bègue, Guill. Gabr. Nivers, J. Buterne und Fr. Couperin,*) Componisten und Organisten der k. Capelle, mit der Bitte um Vermittlung angeschlossen, dahin gehend, dass ohne Rücksicht auf besagten Schiedsspruch, die unten mit Namen angeführten dazwischentretenden Geschwornen und der König der Geiger mit ihrer Klage abgewiesen und in die Kosten verurteilt werden. Die besagten Clavierlehrer und königl. Organisten, als Beklagte, einerseits.

Und Th. Duchesne, Vinc. Pesant, J. Aubert und Ch. Duchesne, Zunftgeschworne, denen sich G. M. Du Manoir,

*) François Couperin, Organist bei St. Gervais, Onkel des Fr. Couperin, dit le Grand.

Meister der Spielleute, mit einem Vermittlungsgesuch angeschlossen hat, als Kläger andrerseits.

Nach Beibringung der betreffenden als Widerlegungsschriften dienenden Urkunden und Bittgesuche und nachdem die Beschlüsse des königl. Procurators geprüft und alles erwogen wurde, beschliesst der Gerichtshof, der über das Ganze Recht spricht, ohne das Dazwischentreten Du Manoirs, der abgewiesen wird, zu beachten, oder sich bei dem Gesuch der Geschwornen vom 27. März 1694 aufzuhalten, auf die Bitte besagter Nivers, le Bègue, Buterne, Couperin und Genossen, Componisten, Organisten und Clavierspieler, Rücksicht zu nehmen und die gegnerischen Berufungen und deren Gegenstand abzuweisen und weist sie ab. Den früheren Spruch verbessernd, weigert er besagten Geschwornen Erfüllung ihres Verlangens, befiehlt, dass ihre Stellungen neu präcisirt und mit Tanzmeistern und Instrumentenspielern diese Ämter besetzt werden, wie durch Erklärung vom 2. Novbr. 1692 bestimmt wurde. Besagter Du Manoir und die Geschwornen werden in die Kosten verurteilt. Gegeben im Parlament, 3. Mai 1695.

Unterzeichnet: Du Tillet.

Den 30. Mai 1695 ward eine unterzeichnete und amtlich beglaubigte Abschrift gegenwärtigen Beschlusses für M. Chapotin, klägerischen Anwalt, in seiner Wohnung an seinen Eleven übergeben.

Unterzeichnet: Mortier.

Beilage D.

Das von den Tanzmeistern erschlichene Patent vom 5. April 1707.

Louis, von Gottes Gnaden, König von Frankreich und Navarra, entbietet allen, die gegenwärtigen Brief lesen, seinen Gruss:

Als Wir durch Edict vom März 1691 die Stellen der Meister und Vorsteher der Genossenschaften der Kaufleute, Künstler und Gewerbe unseres Reichs als erbliche Ämter errichteten, haben Th. Duchesne, J. Godefroy, V. Pesant und

J. Aubert die vier Geschwornenämter der Tanzmeisterzunft unserer guten Stadt Paris nebst Vorstädten um 18000 liv. baar erstanden, welche Summe sie in die Casse unserer zufälligen Staatseinnahmen zahlten. Da ihnen durch besagtes Edict Rechte zur Aufnahme der Meisterschaftsbewerber und zur jährlichen Inspection der Meister zuerkannt wurden und genannte Geschwornen vorstellten, dass es eine Unzahl von die Profession ausübenden Personen gäbe, die nicht aufgenommen sind, was nicht allein ihren, sondern auch den Zunftinteressen entgegen ist, haben Wir laut Erklärung vom 2. Nov. 1692 sie in ihrer Amtsthätigkeit neu bestätigt, die Anzahl ihrer Inspectionen und Rechte zur Aufnahme der Meisterschaftsbewerber, wie die der Lehrbriefe geregelt und allen Privatpersonen verboten, sich in ihre Functionen zu mischen, sei es den Tanz oder Instrumente betreffend, bei Strafe von 200 liv. gegen jeden Zuwiderhandelnden, mit Ausnahme der 13 Personen der Tanzacademie. Betreffs anderer unbefugt Tanz und Instrumente Lehrender und Ausübender, gewähren Wir diesen einen Zeitraum von 3 Monaten, um sich die Meisterschaft zu erwerben, unter der Bedingung, dass sie die Gebühren entrichten, um die Zahlung einer von den Geschwornen erbotenen Summe von 12000 liv. an Unsere Casse zu ermöglichen, an welchem Betrage bis jetzt laut Empfangsbescheinigungen des sieur Richard, Cassier des Schatzes Unserer jährlichen Einkünfte, vom 18. April und 13. Dezbr. 1693 erst 5000 liv. erlegt sind. Seit dieser Zeit hat die Zunft aus Anlass der Bestätigung erblicher Beamter (Aug. 1701), wie der verfügten Errichtung der Schatzmeisterämter für die Zünfte (Juli 1702) und in Erkenntnis des daraus erwachsenden Vorteils, wenn die Geschwornenämter mit ihrer Zunft vereinigt sind, und dass es sich nicht zieme, das Schatzmeisteramt mit Privatpersonen, wenn auch ihres Corps zu besetzen, beschlossen, besagte Geschwornenämter den Händen der vier, dieselben unter Bedingungen, über die sie sich unter sich einigen konnten, verwaltenden Männer zu entziehen, vorausgesetzt, dass es Uns gefiele, die Vereinigung derselben, wie des Schatzmeisteramts ihres gemeinsamen Vermögens mit ihrer Zunft, zu dem von ihnen gemachten Erbieten der freiwilligen Zahlung von weitern 20000 liv. nebst 2 sols per liv. zu gestatten, damit sie von den Taxen, für die ihnen gewährte Erbrechtsbestätigung und

des Schatzmeisteramts, befreit seien. Wir lassen die von besagten Geschwornen im Amt bezahlte Summe von 5000 liv., die ihnen von der Zunft wieder ersetzt wurde oder wird, an den bedungenen 12000 liv. nach, verpflichten sie aber, wie die die Zunft bildenden Meister, zur Zahlung der restirenden 7000 liv., und, gewillt, die Zunft in Ausübung ihrer Kunst zu fördern, wiederholen Wir die in Unserer Erklärung ausgesprochenen Verbote und genehmigen ihnen, wie andern Genossenschaften, einen Gehalt für den Schatzmeister, der ihr bei Zahlung der Renten für die Summen, die sie zur Entrichtung genannter Abgabe aufzunehmen genötigt ist, behilflich sein soll. Und nachdem genannte Zunft Unserm Rate den zu ihrem Vorteil abgeschlossenen Vertrag der Abtretung der Geschwornenämter seitens der vier Privatpersonen, die laut der von Auvray und Le Court, Notaren am Châtelet zu Paris, aufgenommenen Urkunde vom 20. Februar damit bekleidet waren, sowie Unsere Erklärung vom 2. Novbr. 1692 vorlegte und Wir die Zunft begünstigen wollen, billigen und genehmigen Wir aus besonderer Gnade, voller Macht und k. Autorität, durch gegenwärtiges eigenhändig unterzeichnetes Schreiben, die der Tanzmeisterzunft gewährte Überlassung der seit März 1691 durch Privatpersonen besetzten Geschwornenämter, welche Ämter, sowie das des Schatzmeisters ihres gemeinsamen Vermögens, Wir im Juli 1702 geschaffen, Wir nun bleibend mit ihr vereinigt und ihr einverleibt haben wollen, um sie von selber, wie und von wem sie für gut finden wird, ausüben zu lassen, ohne eines besondern Bestallungsbriefes von Uns zu benötigen. Auch soll sie vom 1. Januar 1703 an 260 liv. jährlich zu zahlenden Gehalt empfangen, ihren Angeboten zufolge, die in den Steuerlisten des Pariser Gerichtsbezirks eingetragen sind; und gemäss Unserer Erklärung vom 2. Nov. 1692 und den Patenten der Könige, Unserer Vorfahren, erhalten und bestätigen Wir genannte Zunft in Ausübung ihrer Kunst, sowol den Tanz betreffend, als den Unterricht im Spiel aller Instrumente und der Tabulatur, welcher Art sie auch sein mögen, ohne jede Ausnahme und besonders im Recht auf dem Clavier, der hohen und tiefen Viola, Theorbe, Laute, Guitarre, deutscher und Querflöte zu unterweisen, trotz aller dem gegenwärtigen widersprechenden Befehle und Urteile. Wir verbieten allen Personen, sich einzumischen und im Tanz

und Instrumentenspiel weder in ihren Häusern, noch in denen der Bürger, noch anderswo zu unterrichten, bei Strafe von 400 liv. für jeden Zuwiderhandelnden, wovon ein Drittel dem allgemeinen Spitale, eins der Zunft und eins dem Angeber zufallen soll. Jedoch soll die Unterrichtsberechtigung der 13 Tanzacademiker und das Orgelspiel und die Musik in den Kirchen dadurch nicht belastet werden. Wir gestatten auch allen, die bis jetzt ohne Berechtigung die Thätigkeit der Tanzmeister und Instrumentisten übten, sich der Zunft vorzustellen, um als Meister Aufnahme zu finden, ohne eine Prüfung zu bestehen, von der wir sie unter der Bedingung freisprechen, dass sie ihre Meisterschaftsgebühr wie andere Bewerber bezahlen, und dass sie binnen drei Monaten von heute ab, ohne Aussicht auf weitere Frist, dies zu thun gehalten sind, ansonst sie unbedingt ausgeschlossen werden. Auch können sich die 24 ordentlichen Geiger Unserer Kammer und andere Unserer den Tanz lehrenden Beamten oder zu Unserer Belustigung spielende oder an Unserer Capelle angestellte Instrumentisten als Zunftmeister ohne Prüfung aufnehmen lassen, wenn sie zahlen, nämlich Unsere Kammergeiger 80 liv. an die Zunft, 17 liv. als k. Abgaben und 3 liv. für das allgemeine Spital, und in Betracht alles Gesagten, soll die Zunft ihrem Anerbieten gemäss gehalten sein, sofort an J. Garnier, dem mit Erhebung der Abgaben und der Bestätigung des Erbrechts und der Schatzmeisterämter der gemeinsamen Cassen betrauten, 2000 liv. als Hauptsumme genannter Steuer und 2000 liv. für die 2 sols vom livre zu bezahlen, und in Betracht gemachten Erbietens haben Wir die an der unterm 2. November 1692 bedingten Summe von 12000 liv. schon erstatteten 5000 liv. nachgelassen, und ist ihr vom Schatzmeister Unserer zufälligen Einnahmen deutliche Quittung auszufertigen, nach der die Zunft und die Geschwornen von der Zahlung der restirenden, Uns noch gebührenden 7000 liv. befreit bleibt. Wir erlauben ihr die zur Zahlung obiger 20000 liv. nötigen Gelder aufzunehmen und sie in Form einer Anleihe von den Meistern nach Verhältnis ihres Vermögens zu erheben, auch von denen, die seit Mai 1691 ihren Verzicht auf die Meisterschaft angezeigt haben, nach der Liste, die von sieur Argenson, Unserm Rate, ordentlichen Requetenmeister Unseres Palastes und Generalpolizeilieutenants Unserer Stadt Paris aufgestellt wird.

Wir befehlen, dass Zunftmitglieder und andere, die Gelder zu besagtem Zwecke leihen, Hypothek und ein Privilegium zu besagten Ämtern erhalten, nebst den damit verbundenen Gehalten und Rechten, ohne dass es nötig ist, davon in den Steuerquittungen Erwähnung zu thun, sondern nur in den Urkunden und Schuldscheinen. Und um die Disciplin in besagter Zunft, vor Gewährung anderer Statuten, aufrecht zu erhalten, wollen Wir, dass die nach altem Gebrauch zu wählenden drei Geschwornen aus Meistern des Saales genommen werden, um die Casse zu führen, unter der Bedingung, dass sie zu besagtem Zwecke mindestens 300 liv. und ausserdem, da sie in den Saal aufgenommen würden, wie gebräuchlich 10 liv. in die Casse zum Vorteil der Zunft zahlen. Wir befehlen auch, dass die Geschwornen gehalten sind, alljährlich vier Inspectionen zu halten und dass ihnen von den 20 sols, die jeder Meister an den von jedem Lehrling für Eintragung seines Lehrbriefs geforderten 12 liv. zu zahlen hat, nur 5 sols gehören sollen; und dass jeder der drei Geschwornen nach Herkommen für jede Aufnahme zur Meisterschaft 10 liv. und für Aufnahme von Söhnen und Schwiegersöhnen von Meistern, die Hälfte erhalten soll. Ebenso wollen Wir, dass jeder Bewerber zum Nutzen der Zunft 10 liv. zahle, die früher dem letzternannten Geigerkönig G. M. Du Manoir entrichtet wurden, ungeachtet der übrigen Abgaben, die der Zunft und den Geschwornen gehören und künftig, nach Abzug des oben Gesagten, ganz der Zunft zufallen sollen. Alle Meister sind auch gehalten, jährlich 15 sols Zunftgebühren zu entrichten. Von allen Einnahmen sollen die Geschwornen in Gegenwart ihrer Vorgänger und derer, die ein Darlehen von 500 Mark gemacht haben, jährlich Rechenschaft geben.

Und da diese Ordnung allerwärts in Unserer Stadt Paris gleicherweise beobachtet werden soll, erlauben wir den Geschwornen, Inspectionen auch auf diejenigen Privathäuser auszudehnen, in denen das Tanzmeistergewerbe geübt wird, z. B. im Faubourg S. Antoine, im Temple und in der Abtei S. Germain des Prés, in der Umfriedigung von S. Jean de Latran und S. Denis de la Chartre, in der rue de l'Ourcine, in den Collegien und allen andern wirklich oder angeblich privilegirten Orten, ohne dass sie jedoch eine Gebühr dafür fordern dürfen. Und im Falle sie bei Gelegenheit ihrer Besuche etwas

den Zunftregeln oder der öffentlichen Ordnung Zuwiderlaufendes bemerken, sollen sie zum Zwecke der Abhilfe Unsern Beamten im Châtelet darüber Bericht erstatten.

Wir gebieten Unsern lieben und getreuen Räten und Männern vom Parlament, dass sie gegenwärtige Urkunde verlesen, veröffentlichen und einregistriren, damit sie nach Form und Inhalt in Kraft trete, ungeachtet aller früheren entgegengesetzten Statuten, Gebräuche, Befehle und Verordnungen (insbesondere des Artikel III der Statuten vom October 1658), die am 22. August 1659 einregistrirt wurden und die Wir durch gegenwärtige Verordnung, in deren, von einem Unserer lieben und getreuen Ratssecretäre beglaubigte Abschrift Wir gleiches Vertrauen gesetzt wissen wollen, wie in das Original, beschränken. Denn so ist Unser Wille. Zum Beweis haben wir an gegenwärtige Urkunde Unser Siegel legen lassen.

Gegeben zu Versailles, am 5. April im Jahr des Heils 1707, unserer Regierung im 64sten. L. S.

Beilage E.

Patent zu Gunsten der Organisten der Capelle und anderer die Musik betreibender Personen, vom 25. Juni 1707.

Ludwig u. s. w.

Die Organisten Unserer Capelle und andere Männer, die in der musikalischen Composition und dem Spiel harmonischer und sonstiger zur Gesangbegleitung dienender Instrumente unterrichten, haben Uns unterthänigst vorgestellt, dass die Geschwornen der Tanzmeisterzunft es bis jetzt versäumten, die Einregistrirung des Patents in Form einer Erklärung vom 18. Mai zu veranlassen, das Wir ihnen gewährten, sowol für Vereinigung der durch Edict vom März 1691 errichteten Geschwornenämter und der durch Edict vom Juli 1692 geschaffenen Rechnungsbeamtenstellen, als auch für Vereinigung des Schatzmeisteramtes ihres Gesamtvermögens mit ihrer Zunft; und das unterm Vorwand, dass Wir durch diese Erklärung die Ausführung eines am 7. Mai 1695 von Uns in Folge Unserer Erklärung vom 2. Novbr. 1692 zu klägerischen Gunsten erteilten Befehls angeordnet haben, welch letztere,

aus begründeter Befürchtung neuer Störung seitens besagter Tanzmeister, grosses Interesse daran haben, dass die in Unserm Patente getroffene Verfügung, welche die Kläger in Ausübung ihrer Rechte bestätigt, vollständig ausgeführt werde, ohne dass die Tanzmeister unterm Vorwand, dass besagte Erklärung nicht einregistrirt sei, daran rütteln könnten. Aus diesem Grunde baten sieUns unterthänigst, ihnen das zu diesem Zwecke nötige Patent zu erteilen: Aus diesen und andern Ursachen, nach Unserer genauen Kenntnis, vollen Macht und k. Autorität, und da Wir die Organisten Unsrer Capelle und die Lehrer der Composition und harmonischen Instrumente begünstigen und in freier Ausübung ihres Gewerbes erhalten wollen, befehlen Wir durch gegenwärtiges, eigenhändig unterzeichnetes Schreiben, Unsrer Erklärung vom 2. Novbr. 1692 und dem Befehl vom 7. Mai 1695 gemäss, dass die Tanzmeister andere Eigenschaften, als die der Tanzmeister, Spieler von hohen und tiefen Instrumenten und Oboisten nicht annehmen dürfen, und verbieten ihnen folglich, die Kläger in Ausübung ihrer Kunst zu stören,*) wollend, dass sich erstere genau in den ihnen durch frühere Erklärungen und Patent vom 18. Mai l. J., die Wir nach Form und Inhalt in Kraft gesetzt wissen wollen, vorgezeichneten Grenzen halten sollen. Wir verordnen, dass dieses Patent einregistrirt werde und sollen die Kläger nach Form und Inhalt das darin Gesagte geniessen; denn das ist Unser Wille.

Versailles, 25. Juni 1707. Louis.

Weiter unten: Im Namen des Königs

Phélypeau und Chamillard k. Räte.

Einregistrirt 4. Juli 1707. Unterzeichnet: Du Tillet.

Den 4. November 1707 wurde vorliegendes Patent auf Gesuch der Organisten u. s. w., deren Vertreter M. Coland, Parlamentsprocurator, rue du Batoir, bekannt gegeben und zu besagtem Zweck für die Tanzmeisterzunft einem der Geschwornen, dem sieur Rocque in seiner Wohnung rue S. Honoré von einem ordentlichen Gerichtsdiener des k. Rats eine Abschrift zur Kenntnisnahme übergeben.

Unterzeichnet: Jury.

*) Man muss bedenken, dass unter den Pariser Musikern dieser Epoche die Namen Guill. Ant. Calvières, François und Armand-Louis Couperin, Ant. und J. Bapt. Ant. Forqueray, Louis Nic. Clairembault, le père et le fils, J. Marie Leclair, L. Marchant u. a. glänzen.

Beilage F.

Gerichtlicher Entscheid in Sachen des Kirchenstreites.

Vor den Notaren des Königs unsers Herrn in seinem Gerichtshof zu Paris waren anwesend:

G. Du Manoir, König und Herr aller Spieler hoher und tiefer Instrumente des Königreichs; Jac. Brulard und M. Rousselet, Meister im Amt der Zunft; M. Mazuel, P. Dupin, A. des Noyers, J. Brouart, J. Mathurin Montheau, P. Delabel, L. Levasseur, Jac. Chicanneau, H. Letourneur, N. de la Voizière, N. Leroi, N. le Mercier, Guill. Granville, M. Verdier und J. Dubois, sämtlich Meister und ordentliche Kammergeiger, als Vertreter der übrigen Zunftmeister, Verwalter und Administratoren der Kirche und Capelle S. Julian der Spielleute in der rue S. Martin und Eigentümer der an besagte Capelle grenzenden Häuser und Plätze, — und:

Herr Jac. Favier, Caplan genannter Capelle und an selber auf Berufung und Vorschlag der Meister der Geiger angestellt, wohnhaft rue Béthisy in der Pfarrei S. Germain-l'Auxerrois. Einerseits,

Und für die ehrwürdigen Väter de la Congrégation de la doctrine chrestienne sind erschienen und verhandeln P. A. le François, P. Jacinthe le Bigot etc., sämtlich Priester vom Capitel des Hauses S. Julien. Andererseits,

Um den zwischen ihnen bestehenden Streit am Gerichtshof des Parlaments auf die von besagten Meistern und dem Caplan eingereichte Klage zu endigen, — nach welcher die Väter gehalten sein sollen, ihnen den vollen und freien Gebrauch der Capelle, des Caplaneihauses und des Spitals abzutreten und zu überlassen, von denen sie ohne Einwilligung der Zunftmeister und des Caplans Besitz ergriffen und besagte Gebäude in eine „zur Jungfrau“ benannte Capelle verwandelt haben, — sind die Parteien nach beiderseitiger, reiflicher Überlegung und Beratung gegenseitig übereingekommen und haben folgendes beschlossen:

Es wird kund gethan, dass besagte Väter anerkennen, dass die Zunftmeister auf ewige Zeiten, dem gerichtlichen Erlass vom 13. Juli 1658 gemäss, Gründer, weltliche Patrone, Pfründeverleiher, Verwalter und Administratoren der Kirche

und Capelle S. Julian der Spielleute und der dazu gehörigen Häuser, Eigentümer des Vermögens derselben und des an die Capelle angrenzenden Hauses, wo sie ihre Versammlungen und Concerte halten und wo ihre Geistlichen wohnen und überhaupt aller Ehrenrechte, Renten, Einkünfte und Zubehöre besagter Baulichkeiten, ohne Ausnahme und Vorbehalt, von je waren, sind und bleiben werden, und in dieser Eigenschaft berechtigt bleiben, bei eintretender Amtserledigung an der Capelle anzustellen, wen sie für geeignet halten. Sie bleiben auch im Besitze des ob dem grossen Portal befindlichen Singchors, wie des angrenzenden Versammlungshauses und des Ganges, der Treppe und anderer zugehörigen Räume und des Rechts, dort einen weltlichen Wächter mit Familie wohnen zu lassen.

Ausserdem sind sie berechtigt, ihre Begräbnisstätte selbst zu wählen und zu diesem Zweck den Boden ihrer Capelle öffnen zu lassen, ohne dass andere Personen, besagte Väter ausgenommen, sich dort gegen den Willen der Patrone beerdigen lassen können. Neue Brüderschaften können in die Capelle nur mit Erlaubnis der Patrone, welche die Administration der Legate haben, die zum Vorteil der Capelle gemacht werden, um nach Bedarf zur Ausschmückung oder Bereicherung derselben verwendet zu werden, wenn die Testatoren einen besondern Zweck nicht angeben, aufgenommen werden. Zukünftig sollen die Väter weder in der Capelle noch in den zugehörigen Gebäuden etwas hinzuthun, noch wegnehmen, verändern oder erneuern können, was es auch sei, ohne schriftliche Erlaubnis der Gründer, noch dürfen sie die Zunftmeister in allen obgenannten Dingen und Rechten je wieder behelligen, da sie auf alle Geschenke, Gnadenbriefe, Diplome, Schiedssprüche und Befehle verzichten, die sie bis jetzt erhalten haben und später noch erhalten können, insoweit sie mit dem Inhalt gegenwärtiger Urkunde im Widerspruch stehen. Ebenso soll M. Favier, wie die Capläne nach ihm, im Besitz und Genuss der Capelle, seines Gehaltes und der Nebeneinkünfte erhalten und beschützt werden und in seiner Eigenschaft als Caplan besagter Capelle die Messe, in den den Patronen gehörenden Gewändern, feiern, wann er es für gut findet, an den Sonntagen um 9 Uhr das Wasser weihen, und die Patrone sollen, wie gebräuchlich, das Brot

überreichen; desgleichen soll er predigen und predigen lassen — jedoch unter der Bedingung, die Väter 14 Tage vorher zu benachrichtigen — und soll Ämter zum Gedächtnis Verstorbener halten.

In Anbetracht des frommen und gottseligen Lebens besagter Väter haben Patrone und Caplane gleichwol bewilligt:

Wenn die Väter auf ihre Kosten neue, geschlossene und ansehnliche Bänke von Eichenholz auf jeder Seite der Kirche für die Patrone herstellen lassen, von den Seitenaltären bis zur Balustrade des Hochaltars reichend, mit Knieschemeln und Lehnen der ganzen Länge nach versehen, so dass dieselben dort bequem sitzen können und ohne dass die Väter in dieser Kirche dort andere Bänke ohne Einwilligung haben und machen lassen können; wenn sie, ebenfalls auf ihre Kosten, den Raum, auf dem die Capelle der Jungfrau gebaut wurde, mit Bruch- und Quadersteinen in einer Höhe wölben lassen, dass es der darüber befindlichen Wohnung nicht schaden kann; weiters, wenn sie die Capelle auf ihre Kosten mit anständigem und passendem Schmucke, wie Glocken und Uhr versehen und für jeden im Amt befindlichen oder zu ernennenden Meister alljährlich 2 Tage vor Mariä Reinigung dem Caplan eine halbpfündige weisse Wachskerze übergeben:

Unter diesen Bedingungen:

Dürfen sich die Väter der Capelle und Kirche bedienen, um da ihren Gottesdienst, wie sie jetzt thun, zu feiern und zwar zu andern, als von den Patronen und Caplänen vorbehaltenen Stunden; und um die Fortsetzung des Gottesdienstes zu erleichtern, dürfen sie die Sacristei mit dem Caplane gemeinsam benützen, der, um ihnen behilflich zu sein, ihnen laut gegenwärtiger Urkunde das kleine stets zur Caplanswohnung bestimmte Haus pachtweise auf ewig überlassen hat und überlässt für eine jährliche, nicht ablösbare Rente von 300 liv., ausser und unbeschadet der Rente von 20 liv., welche bezeichnetes Haus jährlich an die Capelle zu zahlen hat. Die Rente von 300 liv. verpflichten sich die Väter dem Caplan und seinen Nachfolgern zu bezahlen, vom Ersten laufenden Monats, und für Hausmieten und rückständige Zinsen haben die Parteien 330 liv. festgesetzt, die in Gegenwart der unterzeichneten Notare dem Caplan in Gold- und Silbermünzen bezahlt, vorgezählt und eingehändigt wurden; und zur Sicherung

der Bezahlung besagter Rente für die Zukunft ist und bleibt das Haus laut speciellem Privilegium beschwert, verpflichtet und verpfändet für diese Rente und sind aus diesem Grunde die Väter gehalten, es in gutem Stand zu erhalten. Item haben sie ein anderes Haus, das sie in der rue S. Martin nahe der Capelle von sieur Prudhomme kauften, wie all ihr übriges, gegenwärtiges und zukünftiges Vermögen für diese Rente verpfändet. Und um vorliegendem Contract ewige Dauer zu geben, wird auf Kosten der Väter in der Capelle eine Marmortafel angebracht, auf welcher der Inhalt gegenwärtiger Urkunde summarisch eingravirt werden soll.

Gegeben und ausgefertigt im Zimmer genannter Patrone, in dem die Parteien zu diesem Zwecke sich am 15. Apr. 1664 nachmittags einfanden und die Originalurkunde unterschrieben, welche unterzeichneter Notar, sieur Lévesque, aufbewahrt.

Beilage G.

Protocollauszug.

Wir haben die Thüre in der S. Julianskirche links neben dem grossen Altar öffnen lassen, auf dem sich eine Tafel mit den Worten: Sacristie des Messes, befindet. Dann sind wir in die auf einen Hof gehende Sacristei eingetreten, deren Mobiliar bestand: aus drei grossen Bänken mit Rücklehnen, einem hölzernen Pult mit Fuss, einem Betstuhl und einem Altarschemel; fünf kleinen hölzernen Fussschemeln; zwei grossen Altarvorderseiten mit Einfassung; einer dito kleinen; einem sechsarmigen Candelaber aus Messing; zwei Leuchtern aus versilbertem Kupfer; einem dito Kreuz mit Fuss; zwei Altarleuchtern aus vergoldetem Holze; einem kleinen gestickten Bilde ob der Thüre, Blumen darstellend, in vergoldetem Rahmen; einem vollständigen Missale; einem Altartüchlein und einer Zinnschüssel; einem kleinen Crucifix aus schwarzem Holz; einem vergoldeten Reliquienschrein aus Holz, in dem sich ein in ein Papier gewickelter Knochen, mit der Inschrift: os de S. Julien, befindet. Ferner fand sich vor: ein kleiner, zweithüriger Schrank, leer; ein grosser Tisch oder Schrank

mit fünf Abteilungen zur Aufbewahrung der Kirchengewänder, ein Schrank darüber mit zwei grossen zerbrochenen Scheiben, unten mit zwei durch Schlüssel versperrte und zwölf mit Griffen versehene Schubladen.

In selben waren: zwei kleine Krüge aus Steingut mit künstlichen Blumen verziert, ein Weihkessel aus Steingut, eine längliche Schüssel aus versilbertem Kupfer, mit dem eingravirten Namen: Jésus; zwei Kelchdeckel dito, eine Decke von rotem Atlas mit Silberfransen und Spitzen ringsum; ein Gesangbuch in grünes Pergament gebunden, die Noten der Messen enthaltend; zwei geistliche Gewänder, zwei Armbinden und eine Stola mit Gold auf weissem Grunde; ein Leichentuch und eine schwarze Altardecke, zwei Pultdecken und ein vollständiger Altarschmuck in schwarz; eine violette Börse; vier Totenmessbücher; eine vollständige Garnitur: 4 Leuchter, 1 Weihkessel nebst Wedel aus versilbertem Kupfer, 4 andere Leuchter, 1 Kreuz, 1 Weihrauchfass, 4 Kirchengewänder in grün, rot, violett und weiss, mit Seidentressen garnirt, 1 Pultteppich aus rotem Damast, 2 Gewänder, 2 Armbinden und 1 Stola und 2 Kappen aus rotem Damast.

Hierauf gingen wir in die Kirche, wo wir vor dem Hauptaltar von sieur Deloudre das untere Tabernakel öffnen liessen, das leer war, im obern, gleichfalls geöffneten, fand sich nur ein Messtuch.

Und von sieur Lelièvre wurde erklärt: es fehle ein Kelch, nebst Kelchschüsselchen von Silber, innen vergoldet; eine silberne Monstranz in ihrem Etui; sechs Kerzenstiele von Blech, zwei Missale und ein Antiphonar; zwei Chorhemden, eine Altardecke, zwei grüne Kännchen. Dies alles wurde s. Z. dem Abbé Longuet übergeben, weshalb dieser sich alle Vorbehaltungen macht.

Beilage II.

Schätzung der Kirche S. Julian.

Besagte Kirche hat den Eingang von der rue S. Martin und sieht der Länge nach in die rue du More: Sie besteht aus einem Schiff, dem Chor, der Sacristei, einer Empore. Die Capelle zur Jungfrau ist in diesem Bericht nicht mit

inbegriffen. Schiff und Chor sind mit viereckigen Steinplatten gepflastert, der Umkreis des Chors mit Getäfel in schlechtem Zustand versehen, der Altar mit einer Tabernakellade geschmückt, ein Geländer um das Allerheiligste, ein Gemälde ob dem Altar.*) Fünf Glasfenster in Eisenrahmen, sechs Dachfenster, von denen eins in Blei gefasst ist. Die Mauern der Vorderseite sind aus Quader-, die Zwischenmauern aus Bruchsteinen und in üblem Stande. Das Dach mit zwei Ablaufrinnen ist mit Ziegeln gedeckt und mit einer Rinne von Blei von der Strasse bis zur äussern Vorderseite der Sacristei umgeben.

Der Turm ist mit Schiefer und Blei gedeckt und mit fünf kleinen Glocken, von denen vier gesprungen sind, versehen. Es findet sich da noch eine Uhr, ein eisernes Kreuz und ein Hahn.

Der Platz besagter Capelle, die der Jungfrau nicht inbegriffen, umfasst eine Fläche von 62 Klaftern, 3 Fuss, 6 Zoll.

Wir Sachverständige schätzen beschriebene Kirche auf 10 400 liv. — Zu Paris, 25. Oct. 1790. — Bayon. André.

Am Rand steht: Wir bemerken, dass in diesem Bericht Glocken und Mobiliar nicht mit inbegriffen sind.

Beilage I.

Beschluss des k. Staatsrates vom 13. Februar 1773 und Patentbriefe über denselben, gegeben zu Versailles, 3. April 1773, im Parlament am 24. dieses Monats registrirt, die Aufhebung der Concessionen der General- und Privatstellvertreter des Geigerkönigs betreffend.

Der König, erfahrend, dass die Tanzmeisterzunft, unterm Namen der S. Juliansbrüderschaft der Spielleute bekannt, dem durch Erklärung vom 2. Novbr. 1692 und Diplom vom 25. Juni 1707 aufgehobenen Edict vom Octbr. 1658 zu weite Ausdehnung gegeben und da ihm vorgestellt wurde, dass besagte Zunft, ohne Vorwissen des durch Diplom vom 15. Juni 1741 zum König der Geiger ernannten Mr. Guignon, Stellen von General- und Privatstellvertretern desselben in verschiedenen

*) Dieses Gemälde, ein sehr schöner Christus von Lebrun, wurde gerettet.

Provinzen verschiedenen Personen verkauft und bewilligt hat, insbesondere dem sieur Barbotin, der gegen die Musiker, selbst die an Kirchen und Cathedralen, angemasste, die Ordnung störende Rechte und Bedrückungen ausübt und von den durch ihn ernannten Lieutenants ausüben lässt: hat S. Maj. entsprechend gefunden, solchen Missbräuchen Einhalt zu thun und zu diesem Zwecke in seinem Rate über besagte Edicte und Diplome sich Bericht erstatten lassen, und ausserdem, wol wissend, dass genannter sieur Guignon in seiner Eigenschaft als König der Geiger nie irgendwelche General- und Privatstellvertreter in Provinzen und Städten des Königreichs ernannte, hat S. Maj. nicht ohne Erstaunen ersehen, dass die Zunft es dennoch that und insbesondere, dass sieur Barbotin für verschiedene Provinzen wieder eigene Lieutenants als seine Vertreter angestellt hat. S. Maj. hat nach Anhören des Berichts etc. aufgehoben und für ungiltig erklärt, hebt auf und erklärt als ungiltig, die von der Brüderschaft S. Julian abgeschlossenen Verkäufe und erteilten Bewilligungen aller Stellen von General- oder Privatstellvertretern des Geigerkönigs im ganzen Reichsgebiete und untersagt ihnen jede Functionsausübung, wie er denn auch allen Musikern und andern Personen verbietet, genannte General- und Privatstellvertreter anzuerkennen.

Gegeben im k. Staatsrat im Beisein Sr. Maj. zu Versailles 13. Februar 1773.

Unterzeichnet: Phélypeau.

Beilage K.

Edict.

Louis u. s. w.

Da Uns Unser lieber J. P. Guignon unterthänigst bat, seine unbedingte Niederlegung des ihm durch Patent vom 15. Juni 1741 verliehenen Amtes des Königs und Herrn der Spielleute und Spieler hoher und tiefer Instrumente unsers Reichs zu genehmigen, liessen Wir Uns von den gewöhnlich mit diesem Amte verbundenen Befugnissen und Rechten Rechenschaft geben; und wol erkennend, dass die Ausübung

der Privilegien, von denen sieur Guignon keinen Gebrauch machte, den von Uns gewünschten und beschützten Fortschritt der musikalischen Kunst so nötigen Wetteifer nur zu hemmen vermöge, fanden Wir für gut, auf seine Bitte einzugehen und besagtes Amt für immer aufzuheben.

Aus diesen und andern Gründen auf Unsres Rats Vorstellungen eingehend und nach eignem Ermessen in voller Macht und k. Autorität vertilgen und heben Wir durch gegenwärtiges unwiderrufliches Edict auf das durch freiwillige Abdankung des sieur Guignon erledigte Amt des Königs der Spielleute. Wir fordern Unsere lieben und getreuen Parlamentsräte auf, dieses Edict veröffentlichen und eintragen und dessen Inhalt vollständig und auf friedliche Art und auf ewig ausführen zu lassen, damit allen Störungen und Hindernissen fortan ein Ende gemacht werde u. s. w.

Gegeben zu Versailles, März 1773.

Unterzeichnet: Louis.

Und weiter unten: J. N. d. K.: Phélypeau, Vila De Maupeau und mit Unserm grossen grünen Siegel an Schnüren von roter und grüner Seide gesiegelt.

Beilage **L.**

Neuer Patentbrief.

Louis u. s. w.

Durch einen am 13. Febr. l. J. im Staatsrat in Unserm Beisein erteilten Befehl haben Wir aus den darin angeführten Gründen die von der Zunft S. Julian abgeschlossenen Käufe und Bewilligungen zu allen Ämtern der General- und Privatstellvertreter des Königs der Geiger in Unserm ganzen Reichsgebiet für null und nichtig erklärt, insbesondere die des sieur Barbotin, und alle Vollmachten widerrufen, welche die Generalstellvertreter, wie besagter Barbotin, den sie vertretenden Privatlieutenants gewährten, denen Wir zugleich alle Functionen untersagten. Und da Wir mehr und mehr die Missbräuche abstellen wollen, zu denen die von der Zunft erteilten Bewilligungen Anlass gaben, und alle Hindernisse zu beseitigen wünschen, die den Fortschritt der musikalischen Kunst auf-

halten, haben Wir aus diesen und andern Uns bewegenden Gründen, nach Meinung unsres Rats, — der besagten Befehl gelesen und dessen Abschrift unterm Beisiegel unsrer Canzlei angefügt ist, — für null und nichtig erklärt alle von der Zunft S. Julian erteilten Stellvertreter-Concessionen. Wir wollen, dass sowol die Brüderschaft S. Julian, als die, welche sie bilden, gehalten seien, sich den die Künste und Gewerbe betreffenden Verfügungen Unsres Edicts vom März 1767 unterzuordnen und sich an die zu diesem Zwecke eingesetzte Verwaltung zu wenden, um ihre Ansprüche regeln zu lassen. Wir befehlen die Einregistrirung gegenwärtigen Schreibens und wünschen, dass dessen Inhalt vollständig und auf friedliche Weise ausgeführt werde, damit allen Störungen und Hindernissen ein Ziel gesetzt werde, ungeachtet alles diesem Widersprechenden. Denn das ist Unser Wille.

Gegeben zu Versailles 3. April 1773.

Unterzeichnet: Louis.

Und weiter unten: J. N. d. K.: Phélypeau, und mit Unserm grossen gelben Siegel gesiegelt.

Nach Einregistrirung dieses Patents wird der k. Generalprocurator aufgefordert, es nach Form und Inhalt in kraft treten zu lassen; und werden beglaubigte Abschriften an alle Ämter, Landvogteien und zuständige Gerichtssitze gesandt, um dort gelesen, veröffentlicht und registrirt zu werden. Den Vertretern des königl. Generalprocurators wird ausdrücklich geboten, streng darauf zu halten, dass Unser Wille geschehe, und den Gerichtshof binnen Monatsfrist davon zu versichern. Ebenso sind zu gleichem Zwecke beglaubigte Abschriften an die Obergerichte zu senden, gemäss dem Edict vom Februar 1771 und dem heutigen Befehl zufolge.

Paris, im Parlament, 24. April 1773.

Vandive.

Nachträge und Berichtigungen.

a. Zum ersten Teile.

Zu p. 6 und 26. Der französische Kirchengesang hat bis zur Stunde gewisse Eigenart sich bewahrt, weshalb sich auch ganz berechtigt von einer gallischen Liturgie heute noch sprechen lässt. Zwar stimmte sie, wie auch die mailändische, im grunde mit der römischen überein, aber sie unterscheidet sich doch auch in einzelnen Partien nicht unwesentlich von ihr. Die ältesten Glaubensboten und Bischöfe Frankreichs, von Trophimus, Crescentius und Dionys abgesehen, S. Pothin, S. Irenäus, S. Sarturnin und andere, kamen direct aus dem Orient nach Gallien, wodurch zwischen der gallischen und klein-asiatischen Kirche so innige Beziehungen hergestellt wurden, dass man sogar die Kirche in Lyon als die Tochterkirche Smyrnas betrachtete. Dadurch wird es erklärlich, dass die altgallische Liturgie das Gepräge orientalischer Abstammung erhielt und bewahrte. Das geht schon aus dem altgallischen Messritus hervor, denn die Handlung eröffnete hier eine von den Clerikern angestimmte Antiphone mit dem Schlusse: „Gloria patri" und „Sicut erat". Dann sprach der Priester den Segenswunsch: „Dominus sit semper vobiscum," den das Volk mit: „Et cum spiritu tuo" beantwortete. Hierauf sang man dreimal: „Agios, Theos," und drei Chorknaben stimmten eben so oft das „Kyrie eleison" an. Jetzt folgte das vom Priester intonirte, abwechselnd von zwei Chören fortgesetzte: „Benedictus Dominus Deus Israel," dem sich die Collecte und zwei Lectionen S. Pauls anschlossen. Nach der Lesung sangen die Chorknaben ein Responsorium und wiederholten, die dem Evangelium entgegengebrachte Freude andeutend, das „Agios" oder „Sanctus". Das Evangeliarium ward, während der Chor das Responsorium: „Gloria Deo omnipotenti" sang, in feierlicher Procession vom Diacon umhergetragen, worauf das „Sanctus" zum dritten Male angestimmt wurde. Nun predigte der Bischof oder Officiant. Dann forderte der Diacon die Catechumenen auf, sich zu entfernen, so dass nur die Gläubigen allein der mit der Opferung beginnenden Messe beiwohnten. Vor der Präfation gab man sich den Friedenskuss, und nebeneinanderstehende Personen umarmten sich. Nun ertönte zum vierten Male das „Sanctus". Während des Canon (Einleitung zur Consecration) und der Wandlung bis zum „Pater noster" herrschte Stille. Dann folgte die zweite Segenspendung. Die Communion des Priesters und die Austeilung der h. Communion an die Anwesenden, unterdessen man einen Psalm oder das Canticum sang, worauf nach einem Gebet des Priesters das Volk entlassen wurde, beschlossen die heilige Handlung.

Papst Gregor, der Begründer der nach ihm benannten Liturgie, war übrigens weit entfernt, sein Werk als allein massgebend und richtig anzusehen und das,

was anderwärts als vortrefflich und erbaulich sich bewährte, zu verdammen oder zu verbieten. Rigoroses Vorgehen in dieser Beziehung blieb erst der Folgezeit vorbehalten. Der gallische Gesang war einfacher und leichter; Triller, Grupettos, Appoggiaturen und Mordente, die sich in die römische Singweise eingeschlichen hatten, sowie der fortwährende Tactwechsel derselben, angedeutet durch die Buchstaben c (celer, schnell), t (tardus, langsam) und m (moderatus, gemässigt), erschienen den gallischen Sängern als unüberwindliche Schwierigkeiten.

Zu p. 9. Leider sind aus der Periode der merovingischen Könige nur ganz wenige kunstgeschichtliche Notizen auf uns gekommen. Diese hohen Herren waren noch halbe Barbaren, wie ihre jeder christlichen Tugend und Erkenntnis baren Handlungen beweisen. Krieg, Jagd, roher Sinnengenuss waren die sie beherrschenden Leidenschaften. Charibert I., König von Paris, des grausamen, ländergierigen Chlotars I. ältester Sohn, kannte nur eine Lust, die Jagd. Seine sanfte Gemalin, Ingoberga, empfand es tief, dass ihr königlicher Herr lieber wochenlang in den Wäldern umherzog, Bären jagend und Amseln fangend, als in ihrer Nähe zu weilen. Um ihn am Hofe und in ihrer Gesellschaft zurückzuhalten, nahm sie ihre Zuflucht zur Musik und veranstaltete mit ihren Frauen musikalische Unterhaltungen, in welchen ebenso kirchliche Hymnen und Antiphonen, wie nationale Lieder zum Vortrage gelangten. Aber diese Psalmodien erschienen dem wilden Jäger viel weniger angenehm, als die frischen Fanfaren seiner Treiber und das wilde Halloh seiner Gesellen. Verzweifelnd ob des geringen Erfolges ihrer List, ersann die arme Königin nun ländliche und galante Feste, die, durch Tanz und Instrumente verschönt, allerdings bessere Wirkung übten, aber ach! für sie die schlimmsten Folgen hatten. Charibert enthielt sich für einige Tage des edlen Waidwerks, wohnte den ihm veranstalteten Vergnügungen anteilvoll bei und schien seiner früheren Leidenschaft ganz entsagt zu haben. Aber der Jäger hatte nicht aufgehört, Jäger zu bleiben; er hatte nur das Wild gewechselt. Unter den Ehrendamen der Königin befanden sich zwei Schwestern von entzückender Schönheit, die zugleich wie Sirenen sangen, wie Elfen tanzten. Meroflede und Marcovefa, welche die Hauptrollen in den vor Charibert aufgeführten Divertissements hatten, wussten tiefen Eindruck auf dessen Herz zu machen. Die tugendreiche und zärtliche Fürstin bemerkte bald, dass die von ihr gewählten Hilfsmittel schlimmer als das Übel waren, das sie bekämpfen wollte. Die Geschicklichkeit, Anmut und Koketterie der beiden Mädchen waren Ursache, dass der König seine Gattin in ein Kloster schickte, wo sie, lange erst, nachdem der Ungetreue, der nun gleich die zwei Schwestern zusammen heiratete, nach sechsjähriger Regierung (567) vom Schauplatz abgetreten war, ihr kummerreiches Leben (589) beschloss. Uebrigens scheint der fürstliche Jagdfreund auch diese Fährte bald wieder verlassen zu haben, denn wir finden ihn schon kurz darauf mit einer gewissen Theodichilde vermält. Es überlebten ihn aus diesen verschiedenen Verbindungen nur drei Töchter, von denen die älteste, Adelberga, den König Ethelbert von Kent heiratete; die aus der Ehe mit den schönen Schwestern hervorgegangenen aber fristeten, wahrscheinlich um die Sünden des Vaters abzubeten, als Nonnen, Bertheflede in Tours und Chrotechilde in Poitiers ein beschaulich-freudloses Dasein.

Zu p. 13. Die allgemeine Einführung der Orgeln in die Kirchen erfolgte nicht, ohne dass vorher grosse Schwierigkeiten und Abneigung zu besiegen

waren. Die Zerstreuung, welche die Neuheit dieses Instrumentes bei den Gläubigen hervorrief, war Ursache eines bartnäckigen Widerstandes, den der Clerus der Aufnahme der Orgeln in die Gotteshäuser lange entgegensetzte. Dann, nachdem dieselbe dennocb erfolgt war, wird allerdings wenig mehr von ihnen gesprocben, bis zur Zeit der beklagenswerten religiösen Wirren im 16. und 17. Jahrhundert, während deren die Zeitgenossen die vielfacb vorkommende vandalische Zerstörung nicht nur schöner Orgelwerke, sondern auch prächtiger Gotteshäuser, samt den herrlichen in ihnen vereinten Kunstschätzen, Ursache batten zu beklagen. Im 12. Jahrhundert besass die Abtei von Jecamp bereits eine wertvolle Orgel, die Bischof Baudri von Dol in einem Briefe beschreibt, in welchem er zugleich das Vergnügen schildert, das er während des Spiels derselben empfand.

Zu p. 28. Das Bild des eifrigen Musikfreundes, Carls des Grossen, lässt sich durch einige Züge noch vervollständigen. Am Hofe zu Aachen hatte er eine Art christlicher Academie für adelige Jünglinge, die dereinst zu hohen Stellungen ausersehen waren, gestiftet. Diese Hofschule teilte sich in zwei Classen. In der einen wurden die Pagen unterricbtet, deren Eifer der Kaiser nach Massgabe ihrer Fortschritte durch Geschenke anzufeuern suchte; in der andern, die aus Gelehrten bestand, fanden sich diese zeitweise selbst zusammen, um über wissenschaftliehe Gegenstände aus dem Bereiche der Theologie, Medicin, Astronomie, über Musik und Gesang, ihre Meinung zu tauschen. Die erste Classe blieb beständig in Aachen; die zweite folgte in der Regel dem Kaiser, der den Umgang mit den gebildetsten und edelsten Männern s. Z. nicht missen wollte, nach den Orten, an welche der Hofhalt verlegt wurde. Nach damaliger Sitte wurden die Mitglieder dieses gelehrten Kreises mit dem Namen grosser Männer des Altertums beehrt. Carl selbst ward David genannt; Alcuin, der Vorstand der Hofschule, Flaccus; Bischof Riculf von Mainz: Flavius Dametas; Bischof Rigbod von Trier: Macarius; Biscbof Arno von Salzburg: Aquila; Abt Adelhard von Corvey: Augustin; der Kanzler Angilbert: Homer, u. s. w. Wie er das lebhafteste Interesse für die musikalischen Studien in der Hofschule stets bethätigte, so dass er oft persönlich dem Unterrichte beiwohnte und die Schüler im Gesange prüfte, war er auch auf die musikalische Ausbildung seiner Töchter bedacht, die täglich drei Gesangsstunden erhielten. Dass seine Palastcapelle, die er selbst zu dirigiren liebte, in verhältnismässig bester Verfassung stand, lässt sich als gewiss annehmen. Gern liess er nach aufgehobener Tafel, zum Amusement der Geladenen, seine Musiker eintreten, und ihre Stimmen und Klänge erschienen diesen dann so lieblich, dass, wie der Mönch von S. Gallen sagt, Herzen von Stein weich wurden und der Rhein mit seiner Flut stille hielt.

In folge der Bemühungen und des Beispiels des grossen Fürsten entstanden allerwärts Schulen und zwar Pfarr-, Kloster- und Dom- oder Catbedralschulen; im Lehrplan aller nahm der Kirchengesang eine wichtige Stelle ein. Ein Schüler des Abts Rhabanus Maurus, Johannes, wird als Dichter und Musiker, der zuerst in Deutschland Kirchengesänge ersonnen haben soll, besonders gerühmt. Im Kloster zu S. Gallen wurde eifrigst Musik getrieben. Wie das in der Schule zu Reichenau geschah, ersiebt man aus einem Bericht des als Dichter und Musiker ausgezeichneten Walafrieds Strabo: „Mit Ostern 824 macbten wir uns ans Musikstudium. Tatto, selbst ein berühmter

Musiker, componirte verschiedene Hymnen und Gesänge. Er hielt uns ausführliche Vorträge über die Aufeinanderfolge und das gegenseitige Verhältnis der Töne, wie über die Gesetze der Tonverbindungen. Dann erklärte er den Gebrauch der Instrumente, die Regeln des Gesanges, die Entstehung und Bedeutung der Tonzeichen. Beinahe jeder von uns lernte, ausser dem Gesange, auch ein Instrument spielen, der eine das Organum, das allein zur Chorbegleitung im Münster gebraucht wurde, der andere die Harfe; wieder andere bliesen die Flöte, die Trompete oder die Posaune oder übten sich auf der Cithara, der dreisaitigen, wie ein Delta geformten Leier. Alle Schüler wandten ernsten Fleiss an, sich möglichst auszubilden und ihre Kunstfertigkeit zu vervollkommnen."

Zu p. 70. Unter den hochbedeutenden Männern auf dem Gebiete der musikalischen Kunst macht Guill. Dufay (du Fay) den Musikhistorikern noch immer viel zu schaffen. Entweder gab es zwei Meister dieses Namens, oder die Angaben, auch die des sonst sehr zuverlässigen päpstlichen Capellmeisters Baini, sind irrige. Ist G. Dufay wirklich um 1432 gestorben, dann erscheint die Annahme, dass er die weisse Note benützte, bedenklich, da man zu dieser Zeit sich allgemein noch der schwarzen bediente. Auch dass er stets mit den Meistern Binchois und Dunstable zusammengestellt wird, lässt auf längere Lebensdauer schliessen. Nun aber ward in Cambrai ein Grabstein mit folgender Inschrift aufgefunden: „Hic inferius jacet venerabilis vir magr. guiliermus dufay, music., baccalarius in decretis, olim hu' ecclesie choriaiis, deinde canonic' et sce. waldetrudis monten., qui obiit anno dni. miliesimo quadrin . . . . iio, die XXVIIa mensis novembris." Die auf dem Steine beschädigte Jahreszahl lässt sich durch ein gleichzeitiges in Cambrai befindliches Manuscript ergänzen, worin es heisst: „Obiit 28. Nov. 1474, jacet in capellaniâ Sancti Stephani." Auch der Grabstein der Mutter dieses Guill. Dufay, der demiselle Marie Dufay, 1444 gestorben, existirt noch. Durch andere Quellen ist festgesetzt, dass fraglicher Dufay 12. Nov. 1436 in das Capitel eintrat, 1449 eine Reise nach Gent machte, wo er neben andern auch mit Binchois zusammentraf, und 21. April 1451 eine Gratification von 60 scuta erhielt. Sind Bainis Angaben richtig, dann müssen zwei Dufays angenommen werden, einer, der Capellmeister in Rom und einer, der Canonicus in Cambrai war; aber nur der letztere kann der berühmte sein, da seine Compositionen eine frühere Zeit nicht zulassen und die im päpstlichen Archiv befindlichen der gleichen Periode angehören. Aber dieser letztere Dufay kann recht wol um 1390 geboren worden und mit 30 Jahren in die päpstliche Capelle gekommen sein, nur ist er nicht als hochbetagter Greis, sondern im besten Mannesalter aus ihr wieder geschieden. Die vier Jahre von 1432 — 1436 dürfte er an verschiedenen Höfen, wo man damals tüchtige Musiker überaus schätzte, und auf Reisen verbracht haben.

Zu p. 89. Die Franzosen von ehedem waren ein durch Loyalität sich auszeichnendes Volk. Besonders aber pflegten sich in dieser Beziehung die braven Pariser hervorzuthun, und wenn sie zeitweise sich auch etwas störrisch zeigten, sobald Könige oder Königinnen ihre festlichen Einzüge in die Landeshauptstadt hielten, bethätigten deren Bürger, wie nicht minder, im Hinblick auf die reichen ihm gebrachten Opfer, auch der Janhagel, überströmenden Enthusiasmus. Als der im Verlaufe seines Lebens und seiner Regierung vom Schicksal so schwer heimgesuchte König Carl VI., Sonntag, 11. Novbr. 1380

sein feierliches Entrée in seine gute und getreue Stadt Paris hielt, gekleidet in einen mit goldnen Lilien übersäeten Seidenstoff und geleitet von deren angesehensten Einwohnern, die ihn bis zu dem auf dem Wege nach S. Denis gelegenen Dorfe Chapelle entgegengeritten waren, fand er alle Strassen und Plätze mit Tapisserien geschmückt, an den Ecken Musikchöre aufgestellt, und aus allen Fontainen floss Milch, Wein oder wolriechendes Wasser. Er sah auch mit Vergnügen den Mysterienspielen zu, die auf den längs des Weges errichteten Gerüsten vorgestellt wurden. — Noch grössere und überraschendere Huldigungen brachte man aber der unheilvollen Königin Isabella von Baiern, seiner Gemalin, entgegen, als sie 5 Jahre später, Octbr. 1385, in Paris einzog. Am ersten Thore S. Denis wölbte sich hoch über die Strasse ein gestirnter, mit den Wappen Frankreichs und Baierns und einer strahlenden Sonne, der Devise des Königs, geschmückter Himmel, in dem als Engel gekleidete Kinder sehr melodiös und süss sangen. Sie schwebten um die heilige Jungfrau und das Jesuskind her, das sie auf ihrem Schosse hielt und das sich an einer, aus einer grossen Nuss kunstreich gefertigten Mühle ergötzte. Der sich vorwärts bewegende Zug gelangte nun unter dem moustier de la Trinité zu einem Gerüste, auf dem ein Castel errichtet war, worauf, von den an ihren Wappen erkennbaren 12 Pairs von Frankreich umgeben, der König von Frankreich thronte. Den Platz aber vor dem Castel nahm einerseits König Salhadin mit dem Sarazenenheere, anderseits König Richard Löwenherz mit dem Christenheere ein, alle gekleidet und bewaffnet, wie zur Zeit der Kreuzzüge, an welche ihr beabsichtigtes Spiel auch erinnern sollte. Als nun die junge Königin in ihrer Sänfte vor dem Gerüste ankam, trennte sich König Richard von seinen Genossen, den König zu bitten, ihm die Erlaubnis, die Sarazenen angreifen zu dürfen, zu geben, die selbstverständlich nicht versagt wurde, und nun begann zum allgemeinen Ergötzen eine geraume Zeit dauernde Schlacht, mit Angriff, Kampf und Flucht. Wiederum setzte sich dann die Cavalcade in Bewegung und fand vor dem zweiten Thore S. Denis (porte aux peintres, unter Franz I. abgebrochen) ebenfalls einen prächtigen Himmel aufgeschlagen, in dem Gott Vater, Sohn und heiliger Geist in ihrer Majestät thronten, umgeben von als Engel costumirten Chorknaben, welche die lieblichsten Weisen sangen, und als die Königin an der Paradiesespforte anlangte, senkten sich zwei Engel, eine reiche goldene, mit kostbaren Steinen geschmückte Krone in den Händen haltend, herab und setzten sie unter anmutigem Gesange der Fürstin aufs Haupt. — An der Chapelle S. Jacques traf der Zug auf ein prächtiges, mit haute-lice wie ein Zimmer ausgeschlagenes Gerüste, allwo der Königin von musikkundigen und geschickten Männern ein schönes Concert, aus Chorgesängen und Instrumentenspiel bestehend, in dem sich namentlich die sanften Orgeln auszeichneten, dargeboten wurde. Am Thore des Châtelet war wieder ein grosses Gerüste errichtet mit einem stark aus Holz gezimmerten von Mauern und Wachtthürmen umgebenen Schlosse. Auf den Zinnen und an den Schiessscharten standen gewaffnete Männer, oben aber auf der Plattform sah man ein Bette, das Bett der Gerechtigkeit vorstellend, in dem die heilige Anna lag. Eine weite offene Halle des Schlosses war durch Gesträuche und Bäume in ein Gehege verwandelt, in welchem Hasen und Kaninchen umhersprangen und Vögel frei aus- und einflogen. Als die Königin nahte, brach ein grosser weisser Hirsch aus dem Gehölze und eilte zum Bette der Gerechtigkeit empor. Um den Hals trug er das königl. Wappenschild (l'escu d'Azur,

mit 3 Lilien sehr kunstreich gemacht) und am Halfter einen blitzenden Degen, den er, als Isabella eintraf, mit dem Vorderfuss ergriff und schwang. Von der andern Seite her näherten sich stolzen Schrittes dem Bette ein Löwe und ein Adler. Ihnen folgten 12 schöne, mit goldenen chappellets geschmückte Mädchen, entblösste Degen in den Händen. Sie stellten sich zwischen Bette und Hirsch, und Adler und Löwen, pantomimisch andeutend, dass sie erstere beschirmen wollten. — Anderorts wurden von jungen Leuten verschiedene Geschichten des alten Testaments nach Art der Mysterien vorgestellt. Das überraschendste Schauspiel aber bildete die Action eines Genuesers, der, als die Königin an die Seinebrücke kam, auf einem Seile vom Turme von Notre-Dame herniederstieg, durch eine Öffnung des Taffets, mit dem die ganze Brücke verhängt war, eintrat und ihr eine köstliche Krone darbot; dann sich wieder zur Rückkehr wandte, jetzt aber, da es dunkel geworden, mit Fackeln in den Händen, was die Kühnheit und Schönheit seines gefährlichen Wagstücks noch mehr bewundern liess.

Zu p. 174. Nicht Ludwig XIII., sondern Ludwig XIV. kam den Christen in Candia zu Hilfe.

Zu p. 191. Das Ballet „les Elements" von P. Ch. Roy (1683—1744) wurde von Lalande und Destouches zusammen componirt und zum ersten Male in den Tuileries, 22. Dec. 1721, aufgeführt. Ludwig XIV. tanzte darin neben les ducs de la Trémoille, de Bouflers, de Montmorency; le prince de Tonnay-Charante, les marquis de Gondrin, de Rupermonde, de Brancas, de Livry, de la Chaise, de Villeroy, de Besons, de Renel, de Croissy, de Tonnerre, d'Alincourt, de Cossé; les comtes de La Suse, de S. Florentin, de Ligny, de Salles und le chevalier de Montevrier. Die Damenrollen waren mit Tänzerinnen des Theaters besetzt: les Dlles Prevost, Guyot, Emilie, de Lisle u. s. w. — Im Prolog dieses Ballets äusserte Venus ihre Sorge über das Schicksal des Reiches ihres Sohnes. Das Schicksal (sieur Thévenard) suchte sie in dem Verse zu beruhigen:

Vois quels sujets, pour lui, je ferai naître,
Et sans te le nommer, tu connaîtras leur maître.

In diesem Augenblick öffnete sich der Hintergrund und der König erschien mit seinem aus Heroen gebildeten Hofe. Venus und der sie umgebende, aus Matrosen und Schnittern zusammengesetzte Chor sprachen in folgender Dithyrambe ihre Bewunderung aus:

Trompettes, éclatez, frappez, percez les airs,
Eclatez, annoncez un maître à l'univers.

Nach dieser schönen Tirade tanzte der König. Im Epilog erschien er als Sonnengott auf einem von den Zeichen des Tierkreises umgebenen Wagen, gefolgt von den vier Weltteilen. Das Ballet „les Elements" mit allen seinen Divertissements, den Decorationen und der ganzen Bühneneinrichtung war von M. le duc de Mortemart, premier gentilhomme de la chambre du Roy und M. Le Febvre, intendant des menus plaisirs de S. M., inscenirt. — Welche der vier Entrées Lalande componirte, vermögen wir nicht zu bestimmen. Einzelne Teile wurden nach 1780 neu inscenirt; am 4. Juni 1778, sieben Tage vor der ersten Aufführung von „les petits Riens," Ballet pantomime en un acte par Noverre et Mozart, war das vierte Entrée: „la Terre," unterm Titel: „Vertumne et Pomone," Fragment en un acte, aufgeführt worden.

b. Zum zweiten Teile.

Zu p. 7. Zur Zeit, als in der Provence die Troubadours in Blüte kamen, lebte (um 1030) in Rouen der Scalde Sigvatur, der eine Sammlung abendländischer Lieder niederschrieb, was als merkwürdiges Ereignis für die ganze Normandie betrachtet wurde. Er war der Liebling König Canuts des Grossen (st. 1036) und scheint nur den Lebenszweck verfolgt zu haben, seines Herrn Ruhm zu verbreiten, obwol seine kriegerischen Gesänge, vielleicht ohne dass seine Landsleute dies empfanden, mehr jenem kriegerischen Instincte entgegen kamen, der sie in diesem Jahrhundert noch unwiderstehlich trieb, die Erinnerungen ihres Mutterlandes nicht entschwinden zu lassen.

Von dem fabelhaften König Gabet sagt R. Wace in seinem Roman von Brut:

Il est le Dieu de jongleors
Et le Dieu de tous les chanteors.

Damals begann man auch, sich der Rote zu bedienen, einer Art dreisaitigen Vielle, deren sanfter Ton eine wichtige Rolle in den gleichzeitigen Romanen und Fabliaux spielt. Man scheint auch den Rebec schon gekannt zu haben, dessen Ton so scharf war, dass das Sprichwort entstand: „un visage de rebec," um die Idee einer unangenehmen Physiognomie zu geben. Eine Stelle im Roman „Alexandre" lautet: „Der eine hält eine Vielle, der Bogen war von Saphir." Überhaupt wurde mit den Instrumenten oft grosser Luxus getrieben. Nicht selten waren sie aus dem kostbarsten Material, Silber, Elfenbein, Ebenholz u. s. w. hergestellt, aufs reichste mit Edelsteinen und Gold ausgelegt und mit Figuren und kunstvollem Schnitzwerk herrlich verziert.

Die normännischen Flöten waren berühmt. Als König Heinrich V. von England einen seiner tapfern Capitaine mit dem Gute Asniers bei Bayeux belehnte, forderte er als jährlichen Tribut eine Anzahl im Lande gefertigter Flöten, recordours genannt.

Alle Klöster hatten Banden von Trouvères in ihrem Dienste. Das schlimme Beispiel des Abbé Bernay, der, im 12. Jahrh. lebend, allen gegen diesen Gebrauch erlassenen Concilverordnungen trotzte, fand allerwärts Nachahmung.

Als unter König Ludwig XII. das Tribunal de l'Echiquier in ein Parlament verwandelt wurde, feierte man in Rouen aus Anlass dessen einige Feste, von denen ein gleichzeitiger Dichter singt:

Faisons banquets et nous ésiouissons
Avec luts, rebecs, flûtes, tabours,
Harpes, flageols, basses, danses dansons,
Hays de Rouen, en salles et en cours
Les trihorés et bransles, qui ont cours
Pour l'Echiquier, qui est cour souveraine.

(M[lle] Emma Chuppin: de l'État de la musique en Normandie depuis le IX. Siècle jusquà nos jours. Caen 1837.)

Zu p. 9. Wie die bessere Classe der troubadours-jougleurs ihre Kunst betrieb, ihre Existenz fristete und nach Gaben und Anerkennung strebte, dafür mögen beide folgende biographische Skizzen einen Beleg liefern.

Guy d'Usez, teilweise Herr des Ortes, dessen Namen er trug, war der

jüngste dreier nicht reicherer Brüder, denn ihr ganzes Erbe bestand in diesem kleinen Lehen. Der älteste, Ebles, stellte daher seinen Brüdern vor, dass es eine Schande für sie sei, sich in eine Hütte zu vergraben, da ihnen doch die Natur Mittel gegeben, in Reichtum und Ansehen zu leben. Er schlug ihnen daher vor, sich zu verbinden, um ihre Talente an fürstlichen Höfen glänzen zu lassen. Gesagt, gethan. Es schloss sich ihnen auch ihr in gleichen Verhältnissen lebender Vetter Elias, ein guter poète-comique, an. Sie trafen die Verabredung, dass die Lieder von Guy und die Syrventen von Ebles, von Pierre, der Musik verstand und eine sehr schöne Stimme hatte, gesungen, dass Elias als Schauspieler thätig sein, der Gewinn gleichmässig unter alle geteilt werden und eine Trennung erst nach ihrer Rückkehr erfolgen sollte. Sie besuchten nun den Hof des Vicomte Reynauld d'Albuzon, der, wie seine Gattin Margarete, Liebhaber der provençalischen Poesie, sie mit Vergnügen aufnahm und reich belohnte; dann zogen die einst zu Fusse gekommenen, beritten jetzt wie Paladine, in die Staaten der Markgräfin Beatrix von Monferrat, von der sie nicht minder gut empfangen wurden. Als sie jedoch hier Syrventen unterm Titel: „la Vie des tyrans“, sangen, in denen auf Papst, Könige und Fürsten beissendster Spott gehäuft war, gebot ihnen der päpstl. Legat Schweigen und drohte, sie öffentlich strafen zu lassen, sofern sie nicht gehorchen würden. Die vier Gesellen waren infolge dieses Vorfalls zur Heimkehr gezwungen, reich zwar an Gütern, aber auch an Traurigkeit. Guy starb kurz darauf 1230.

Bertrand de Bezars, Edelmann aus Pezenas, vorzüglicher provençalischer Dichter und geschickter Sänger, lehrte öffentlich die Verskunst. Er heiratete ein Fräulein d'Oraison, eine seiner Schülerinnen, mit sehr guter Stimme. Durch Liebe verbunden und gleicherweise talentirt, verliessen die jungen, schönen und geistvollen Gatten ihr Vaterland und liessen ihre Kunst an verschiedenen Höfen bewundern. Sie besassen zugleich die Gabe, aus dem Stegreif zu dichten, und wenn sie nun zu einem Fürsten oder grossen Herrn kamen, gebrauchten sie die Vorsicht, sich nach deren Abenteuern, Verbindungen und Character zu erkundigen, was sie dann zur Stelle geschickt in Verse brachten, dabei nicht ermangelnd, den Leidenschaften oder dem Ehrgeiz der besungenen Potentaten zu schmeicheln. Das trug ihnen stets reiche Geschenke ein. Beide kamen nach Avignon, als die Königin Johanna von Neapel und deren zweiter Gemal, Fürst Ludwig von Tarent, sich wegen des vom K. Ludwig v. Ungarn gegen sie begonnenen Krieges dorthin geflüchtet hatten. Bezars und seine Frau, um dies tragische Ereignis wissend, verstanden, es trefflich zu nützen. Der Königin vorgestellt, feierten sie in einem Trauergesang die Tugenden des Königs Andreas, des ersten Mannes der Johanna, der nicht ohne ihr Wissen grausam ermordet war, weshalb auch, um ihn zu rächen, sein Bruder Ludwig derselben den Krieg erklärt hatte; dann aber liessen sie als schlaue Höflinge Freude der Klage folgen und sangen ein frohes Hochzeitslied auf die Heirat der Neuvermälten. Die Königin liess darauf der Poetin eines ihrer Kleider von carmoisinrotem Samt, der König dem Poeten einen seiner schönen seidenen Mäntel überreichen. Mit Ehren und Reichtümern überhäuft, starben Bezars und seine Gattin, 1384.

Zu p. 12. Der berühmte Ménestrel Colin Muset vermochte folgende Instrumente zu spielen:

Il chant avec Flutte ou Trompette,
Guitarre, Harpe, Flageolet,
Grande Corne, petit Cornet,
Tambourin, Violon, Clochette,
Il fait la Basse et le Fausset,
Il inventa Vielle et Musette;
Pour la Manivelle ou l'Archet
Nul n'egale Colin Muset.

Zu p. 12. Vom 13. Jahrh. an vermehrten Könige und Fürsten den Aufwand bei feierlichen Gastmahlen durch gewisse Spiele, die in Pantomimen, farces des baladins und theatralischen Vorstellungen bestanden. Man führte sie zum Amusement der Gäste auf, während die Tafel von neuem servirt wurde; daher der Name „entremets", den in der Folge alle Zwischenspiele erhielten.

Zu p. 110. Einer der angeseheneren Pariser Instrumentenmacher der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Leopold Renaudin (rue S. Honoré, près l'Opéra), nahm bei Ausbruch der Revolution thätigen Anteil an den blutigen Excessen derselben und bezahlte denn auch, wie so viele andere, mit seinem Kopfe seine traurige Berühmtheit.

Compardon berichtet darüber in seinem: „le Tribunal révolutionnaire" also: „Es fand sich im Tribunal des Cl. Quentin Fouquier-Tinville eine Anzahl Geschworner, die man ihrer Zuverlässigkeit wegen „les solides" nannte; denn mit ihrer Hilfe ward jeder Angeklagte schuldig befunden, und sie gefielen sich darin, feux de file, wie sie es nannten, zu machen, d. h. jeden Vorgeführten zum Tode zu verurteilen. Renaudin, luthier, war einer von denjenigen, die sich am grausamsten zeigten. Den Jacobinern suchte er mit Stockschlägen seine terroristischen Maximen einzuprägen, und so geriet er denn auch, von seinem leidenschaftlichen Temperament hingerissen, eines Tages in heftigen Hader mit Camille Desmoulins, den er prügeln wollte.

Als einst in einer Audienz auf die Angeklagten die Rede kam, rief er verächtlich aus: „Ah, das sind Tiere, die gehörig bearbeitet werden müssen!"

Eines Tages wurde ein ganz junger Mann, M. de Saint-Pern fils verurteilt und guillotinirt, der nur in folge eines Irrtums vor Gericht gestellt worden war; denn sein Vater war angeklagt, nicht er. Renaudin war einer der Geschwornen, welche für den Tod des Unschuldigen gestimmt hatten. Später, als der Wolfahrtsausschuss seine Rolle ausgespielt hatte und die Gewalt in andere Hände gelangt war, leugnete er feig, bei dieser Angelegenheit beteiligt gewesen zu sein; aber des Hingerichteten Schwester, als Zeugin vor das Gericht berufen, deponirte: „Ich erinnere mich seines Namens ganz wol, weil mein Mann, der gleichzeitig mit meinem Bruder sterben musste, mir auf dem Wege zum Schaffot ein die Liste seiner Mörder enthaltendes Papier übergab, in das er einige Haarlocken gewickelt hatte." Diese Liste wurde jetzt dem öffentlichen Ankläger übergeben. Er las sie; der Name Renaudin fand sich darauf, und alles Leugnen war ferner unmöglich.

Renaudin, mit 15 seiner Mitschuldigen, an deren Spitze der berüchtigte Fouquier-Tinville selbst stand, zum Tode verurteilt, wurde mit ihnen, 7. Mai 1795, hingerichtet."

Register.

Abbé fils 55.
Adam de la Haile 16. 17.
Adeline, fame G. l'anglois 118.
Adelhard 41.
Adenes li rois 12. 17.
Albert 51.
Alcuin 3. 141.
Aldric 112.
Alencon, C. d' 31.
Alfons II. 6.
Alfons X. 7.
Alipson, fame G. Guérin 118.
Alixandre de Biauvès 118.
Amati 107.
Ambros, A. W. 1.
Amelot 112.
Amiens, Guill. d' 105.
Amy, G. 29.
Anet 55. 69.
Angilbert 141.
Aquin, L. Cl. D' 69.
Aquino, Th. v. 4.
Arbeau, Th. 44.
Arbelin 22.
Arno 141.
Artois, R. d' 12.
Aubert, J. 50. 54. 56.
Aubry neveu 112.
Augière 112.
Augustotunus, H. 4.
Auriac, E. d' 1.
Auroi 60.
Auvergne, A. d' 69.
Aux-Cousteaux 94.

Bach, J. S. 53.
Bäumker, W. 1.
Baladins 9.
Baptiste père 49.
Barbe 86.
Barbotin 73. 137.
Barden 2.
Baroux 115.
Barrière 69.
Bassani 52.
Bausch, L. Ch. A. 115.
Becker, G. 77.
Bègue, N. le 56. 122.
Benda, Fr. 53.
Bente 107.
Bergé 112.
Bergonzi 107.
Bernadel, S. Th., E. A. und G. A. 112.
Bernard, M. B. 1.
Berthold von Regensburg 4.
Berteau 69.
Bertrand, N. 109.
Bertout, J. 16.
Biber, Fr. H. v. 53.
Bini 53.
Bische 34.
Bitti 53.
Blondel (Blondiaux de Nesles) 16. 22.
Bocquay 109.
Bodel, J. 16.
Boissard, J. 24.
Boivin 110.
Borne, le 20.
Bouchandon, Cl. de 38.
Bourdet 112.
Bourdin 60.
Boungeois 32.
Brais-Selve, H. de 17.
Branche 54.
Bretel 7. 16.
Breton 112.
Brouart 7. 130.
Bruiard 7. 130.
Bruiès, G. 17.
Brune, F. B. de la 56. 122.
Brunel, J. 26.
Brunhilde 8.
Buffons 9.
Bus, C. de 31.
Buterne, J. 56. 70. 122.
Butiani 107.

Callot 112.
Calvières 69. 129.
Carl d. Gr. 6. 18. 141.
Carl IV. 23. 24.
Carl V. 24.

Carl VI. 32.
Carl IX. 25.
Carl XII. 24.
Carl deChatillon-Blois 31.
Carl v. Orleans 33.
Carlez 98.
Caron 112.
Carré 112.
Cassanea de Montonville 54.
Castagneri 110.
Caumez, J. 24.
Cavernon, R. 23.
Cersne, E. 14.
Champion 110.
Chanot 111.
Chantéors 15.
Chappuy 110.
Charbonnières 70.
Charibert I. 140.
Charmillon, J. 20.
Charotte 112.
Chauveau 73.
Chevrier 112.
Chicanneau, J. 130.
Childebert I. 5.
Chouquet, G. 96.
Chuppin, Emma 145.
Clairembault 129.
Clement 112.
Clotar II. 8.
Collinet 32.
Conrad IV. 17. 18.
Constant, A. 32.
Constantin, L. 39.
Cordier, J. 44.
Corelli, A. 52. 113.
Corette 54.
Copin du Brequin 20. 24.
Coquelet, J. 118.
Cornsil, M. 56. 122.
Cosset 94.
Couperin, Fr. 56. 122. 129.

Dardelli 107.
Dastros 72.
Dauvergne 54. 69.
Delahel, P. 130.
Deleplanque 112.
Derazey 112.
Deshayes - Salomon 60. 110.
Despons 109.
Destouches 144.
Dieulafait 109.
Diodor 2.
Dirjean 115.
Dodd, J. 115.
Doete de Troyes 17.
Dossin, A. 32.
Dubois, J. 130.
Ducheron 109.
Duchesne, Th. u. Ch. 56. 122. 123.
Dufay, G. 142.
Duiffoprugcar 105. 107.
Dumont 70.
Dupin, P. 130.
Dupont 69. 74.
Dutton, Haus 23.

Edeline de Dammartin 26.
Eduard I. u. II. 22.
Elisabeth, Königin von England 22.
Empereur, F. B. l' 110.
Englois, H. l' 105.
Ernauld 20.
Escot, H. l' 105.
Estrumantéors 15.
Eury 115.

Farina 52.
Fascien, J. 24.
Favier, J. 130.
Fayel, G. 16.
Ferrari 53.
Ferrier 71.
Fétis, J. 1.
Fleurie de Chartres 25.
Fleury 110.
Fonclause, J. 45.
Forqueray, J. B. A. 129.
Foundy, Cl. Nyon, dit La 38. 72.
Fourrier, dit Nicolas 112.
Francoeur, Fr. u. L. J. 49. 54.
Fremart 94.

Gaffino 110.
Gaillard 72. 112.
Galand 60.
Gallay, J. 1.
Gand 111.
Gantez, A. 89.
Gautier 2.
Gaunt, J. v. 22.
Gavière, H. de 32.
Gavinlès 54. 69. 110.
Geminiani 52.
Genesius, Sanct 27.
Georges de Passo 32.
Georgelin 32.
Germain 112.
Gervaisot 117.
Glardini, F. de 52.
Gieffroy la guète 118.
Gigault, N. 56. 122.
Girart, P. 32.
Gobert 94.
Godefroy, J. 50. 123.
Gosselin 112.
Goudelin 72.
Goupil 60.
Grandson fils 112.
Granville, G. 130.
Grare, J. 25.
Grassejoye 20.
Graun, J. G. 53.
Grosset 110.
Groulet de Coulogne 32.
Guarneri 107.
Guèrin 117.
Guerson 110.
Guignon, P. 65. 135. 136.
Guillaume, Abt v. Dijon 21.
Guillaume de Laudas 118.
Guillelmus 20.
Guillemain 54. 69.

Guillot 31.
Guillot le Bourguegnon 118.

Hautcousteaux 94.
Heinrich IX. 10.
Heinrich v. Brabant 17.
Henequin de Coulogne 32.
Heinrich de Montdidier 29.
Henry aus vieles Henry 105.
Henry, J. B., J. B. F., Ch., O. und E. 112. 114.
Hestler 72.
Hincmar, C. v. Rheims 5.
Hobriau 87.
Hokiwech, Hennes 32.
Houssu, A. 122.
Huet de Lorrain 25. 118.

Jacob I. 23.
Jacques le Jougleur 118.
Jacquot, Ch. 112.
Jaubert 49.
Jaucon 118.
Jeandel, P. N. 112.
Jean d'Avignon 32.
Jehan, dit Petit Gay 32.
Jehan de Baleavine 118.
Jehan de Champs 118.
Jehan de Biaumont 117.
Jehan de Biauvés 117.
Jehan de la guète 117.
Jehane la Ferpière, fame Bienveignant 118.
Jehanot l'anglois 117.
Jeune, Fr. le 110.
Johann II. der Gute 20. 31.
Johann von Berry 24.
Johann von Burgund 32.
Johann V., Herzog der Normandie 23. 31.
Johannes, Mönch 141.
Johannot 20.
Jongleurs 11.
Jouan, A. 73.
Joueurs 11.
Isabelet la Ronselle 118.
Isabian la Lorraine 118.
Julian, Sanct 26.

Kerlino 107.
König der Geiger 2. 21. 23. 41. 65.
Koliker 112.

Lacombe 71.
Lafleur, J. 115.
Lagetto 110.
Laboussaye 53.
Lahoys 85.
Lair d'Oiseau, Marquis de 112.
Lalande 144.
Lambert 110.
Lanchart, R. 118.
Landrin 69.
Lapaix 112.
Lappe 35.
Laprevotte 112.
Larue 110.
Lassus, O. de 86.
Laudas, G. de 118.
Laurent de Porte 32.
Leclair, J. M. und A. R. 55. 69. 129.
Leclerc 110.
Leduc 109.
Legrecque, G. 33.
Lelièvre 62. 73.
Leopold IV. 16.
Leroi, N. 130.
Letourneur 130.
Leute, die guten 10.
Levasseur 130.
Liégart 118.
Linarolli 107.
Locatelli 52.
Longuet 62.
Lot, Th. und G. 110.
Louvet P. und J. 110.
Ludwig I., der Fromme 18.
Ludwig IX. 16. 20.
Ludwig X. 20.
Ludwig XII. 34.
Ludwig XIII. und XIV. 144.
Ludwig von Orleans 32.
Lully 48.
Lupot, N. und Fr. 109. 110. 114.

Magini 107.
Malaqnis 34.
Malle 60.
Mallet 34.
Maire, N. 114.
Maizières 34.
Manfredi 53.
Manoir I., Cl. du 41.
Manoir II., G. du 42. 130.
Manoir III., G. M. du 42. 56. 122.
Mantegnana 107.
Marcel la Chartaine 118.
Marchant, L. 49. 129.
Marguerite la fame au Moyne 118.
Marin la Guerre 56. 112.
Marsanlt 33.
Mast 110.
Mathelin 39. 72.
Mathurin 110.
Maucotel, Ch. A. 112.
Mazuel, M. 130.
Medard, Fr. u. N. 109.
Mennegard, Ch. 112.
Ménestrels, Ménétriers 9.
Merault, M. de 56. 122.
Mercier, N. le 130.
Mersenne 39.
Mery, H. de 15.
Mesnil, J. Du 109.
Michelet 20.
Michiel de Douay 118.
Mimen 2.
Miremont, Cl. A. 112.
Moctessier, L. 112.
Mondonville, Cass. de 54.
Montalant 70.

Montaudun, Prior v. 6.
Montheau, J. M. 130.
Morella 107.
Muliard 60.
Muset Colin 20. 35. 146.

Nardini 53.
Nezot 110.
Nicolas fils 112.
Nicolas, D., dit le Sourd 112.
Nivers, G. G. 56. 122.
Noyer, A. des 130.
Nyon, Cl. u. Cl. G., dit la Foundy 38. 72.

Olivier le Bourguegnon 118.
Orleans, Louis d' 32.
Ouvrard 110.

Pacherele 110.
Pajeot 112.
Panormo 110.
Pariset 21. 117.
Pasta, D. u. G. 107.
Peccate, D. u. S. 114.
Pechon 93.
Perat, de 33.
Perrot l'estuveur 118.
Persoit 115.
Pesant, V. 50. 56. 123.
Petit-Gay 32.
Petit, Rob. 24.
Philidor 41.
Philipp II. 10. 16.
Philipp IV. u. V. 20.
Philipp VI. 28.
Pierray 109.
Pippin d. Kurze 9.
Pique 110.
Pirot 112.
Pisendel 53.
Pitet 109.
Planchechte 33.
Plansot, H. 32.
Pons, C. 112.
Portevin, J. 32. 37.
Possenreisser 3.
Pugnani 52.

Quagliati 52.
Quinot 109.

Rabelais, Fr. 24.
Rambaux, Cl. V. 112.
Raoul de Bereie 118.
Ratulf, Abt 21.
Raut, J. 112.
Rebel père 49.
Rebel fils 54.
Regnault, Cast. de Coucy 16.
Remy 110.
Renaudin 110.
Renault 109.
René, König von Navarra 13.
Rex flajoletus 20.
Richard I., Löwenherz 16. 22.
Richard II., Herzog der Normandie 21.
Richomme 39.
Riculf 141.
Rigbod 141.
Riquier, G. 7.
Robert d' Artois 12.
Robert, Petit 24.
Roi 110.
Romano della Viola 52.
Roncevaux 9.
Ropiquet 112.
Rotrou, J. 27.
Rousseau, J. J. 53.
Roussel 38.
Rousselet, M. 130.
Roussiau, Th. 118.
Roy, R. le 20.
Rozet 109.
Rueile, R. 30.
Ruger, P. G. und G. B. 107.
Rutebeuf 16.

Sacquin, Ch. 112.
Saint-Georges 55.
Saint-Paul, P. u. A. 110.
Salle 112.
Salo, G. de 107.
Saunier 110.
Schubiger, P. A. 1.
Senaillé 55.
Sigvatur 145.
Silvestre, P. u. H. 112.
Simonin, Ch. 112.
Spielleute 3.
Somis 52.
Strabo Walafr. 141.
Stradivari 107.
Susato 86.

Tabourot, J. 44.
Taillasson, G. M., dit Mathelin 39. 72.
Taillefer 9.
Tanzacademie 46.
Tartini 53. 113.
Tatto 141.
Tavenal 54.
Thibaust, J. P. u. G. A. 112.
Thibaut de Chaumont 118.
Thibaut le paage 118.
Thoinan, Er. 1.
Touchemoulin 53.
Tourte 113.
Troubadours 8.
Troveors bastars 15.
Tywersus 109.

Vachon 55.
Vaillant 109.
Vallentini 53.
Vanderlist 110.
Veillot 93.
Veracini 53.
Verdelet 24.
Verdier, M. 130.
Veron 109.
Viard, N. 112.
Vidal, A. 1. 104.
Villars, J. de 29.

Villète 73.
Vini 56.
Vinot 70.
Viotti 52.
Vitali 52.
Vivaldi 52.
Voboan 109.
Voirin, F. N. 115.
Voizière, N. de la 130.
Vuillaume, J. B. 109. 111. 114.
Vynant, J. de Chaumont 118.
Vynot le Bourguegnon 16. 118.

Walafried Strabo 141.
Watt, R. 9.

Ycot, J. 33.

Zanetto 107.

Druck von A. Haack, Berlin NW, Dorotheenstr. 55.

STUDIEN

ZUR GESCHICHTE

DER FRANZÖSISCHEN MUSIK.

VON

H. M. SCHLETTERER,
DR PHIL. UND CAPELLMEISTER.

III.

VORGESCHICHTE UND ERSTE VERSUCHE DER
FRANZÖSISCHEN OPER.

BERLIN N. 1885.
VERLAG VON R. DAMKÖHLER

VORGESCHICHTE

UND ERSTE VERSUCHE

DER FRANZÖSISCHEN OPER.

VON

H. M. SCHLETTERER,
DR. PHIL. UND CAPELLMEISTER.

BERLIN N. 1885.
VERLAG VON R. DAMKÖHLER.

Dem Hochwohlgebornen

HERRN DR. CARL KÖSTLIN

O. Professor der Universität Tübingen

in Verehrung und Dankbarkeit

DER VERFASSER.

Inhalt.

	Seite.
Einleitung. Die französische Oper (das lyrische Drama)	1
Liturgische Schauspiele	2
Esels- und Narrenfeste	9
Halbliturgische Dramen	10
Früheste Bühneneinrichtung	14
Das weltliche Schauspiel	18
Confrérie de la Passion	23
Les Mysteres. Les Clercs de la Bazoche. Les Enfants sans-souci. Miracles.	24
Bühneneinrichtung bei den Passionsspielen	29
Moralités. Soties. Farces. Les Jeux de pois pilés. Maître Patelin	32
Allgemeine musikalische Zustände	36
Theater in Italien	38
Die Erfindung der Oper	46
Das Ballet	61
Zeit Heinrichs III.	67
Zeit Heinrichs IV.	80
Zeit Ludwigs XIII.	85
Der erste von Richelieu erbaute Theatersaal in Paris	86
Italienische Comödianten und Operisten. (Commedia dei arte)	89
Zeit Ludwigs XIV.	103
Perrin und Cambert	107
Académie de l'opera	122
Académie-royale de musique	138
Académie-royale des spectacles	142
Anhang I. Perrins Bittschrift um Verleihung eines Opernpatentes	146
„ II. Patentbrief des Königs, um im ganzen Königreich Opernacademien oder musikalische Aufführungen in französischer Sprache, nach dem Muster derjenigen in Italien zu etabliren	147
„ III. Polizeibefehl bezüglich der Unordnungen, die vor dem Opernhause 1671 vorgekommen sind	150
„ IV. Ballets, Opera et autres ouvrages lyriques 1548—1672	152
Nachträge und Berichtigungen	168

Quellen:

(Menestrier) des Représentations en musique anciennes et modernes. Par. 1681.
(Fr. et Cl. Parfaict): Histoire du théâtre françois, depuis son origine jusqu'à prèsent. XV. Par. 1746.
(J. B. Durey de Noinville): Histoire du théâtre de l'Opéra en France, depuis l'établissement de l'Académie-royal de musique, jusqu'à présent. II. Par. 1754 (1757).
Dictionnaire portatif des théâtres. Par. 1754.
(le Duc de la Vallière): Ballets, Opera, et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depui leur origine. Par. 1760.
Dictionnaire dramatique. III. Par. 1776.
Castil-Blaze: la Dance et les Ballets. Par. 1832.
G. Touchard-Lafosse: Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra. 1667 bis 1844. IV. Par. 1844.
C. Hase: Das geistliche Schauspiel. Leipz. 1858.
E. de Coussemaker: Drames liturgiques du moyenage. Rennes 1860.
Ch. Poisot: Histoire de la musique en France (476 1860). Par. 1860.
L. Celler: les Origines de l'Opéra et le Ballet de la reine 1581. Par. 1868.
N. Desarbres: deux Siècles a l'Opéra (1669—1868). Par. 1868.
P. Milliet: de l'Origine du théâtre à Paris. Par. 1870.
E. de Coussemaker: Oeuvre, complètes du trouvère Adam de la Halle. Par. 1872.
G. Chouquet: Histoire de la musique dramatique. Par. 1873.
H. M. Schletterer: Die Entstehung der Oper. Ein Vortrag. Nördlingen 1873.
A. Royer: Histoire de l'Opéra. Par. 1875.
Fr. Florimo: la Scuola musicale di Napoli. IV. Nap. 1880—83.
Le Petit de Julleville: les Mysteres. II. Par. 1880.
A. Pouqin: les vrais Créateurs de l'Opéra français Perrin et Cambert. Par 1881.
A. Baschet: les Comediens Italiens à la cour de France. Par. 1882. Besprochen in der Allg. Zeit. von S. S.
E. M. de Lyden: le Théâtre d'autrefois et d'aujourd'hui. Cantatrices et Comédiens 1532—1882. Par. 1882.
J. B. Weckerlin: Beaujoyeux: le Ballet comique de la reine. Cambert: Pomone, und: les Peines et les Plaisirs de l'Amour. Par. Chefs-d'oeuvres classiques de l'Opéra français. 3e Série.

Vorgeschichte und erste Versuche der französischen Oper.

Die französische Oper, oder, wie man ein derartiges Schauspiel in Frankreich nannte, das lyrische Drama, ist ebenso als das Ergebnis jahrhundertelanger Versuche und vielfacher Bemühungen verschiedener Völker auf diesem Gebiete zu betrachten, wie, besonders hinsichtlich der Form, in der sie sich hier plötzlich fertig darstellte, als eine originale und nationale, einzig dem französischen Volke anzueignende Erfindung, zwar nicht ohne äusserlichen, wol aber ohne tieferen Zusammenhang mit anderswo gesehenen Darstellungen. Ebensowenig, wie ein so complicirtes Werk ohne Vorläufer denkbar ist, ebensowenig konnte es plötzlich mit allen seinen sinfonischen Teilen, seinen Gesängen, Chören und Balleten, seinen reichen und kunstvoll aufgebauten Ensembles und Finales dem Kopfe eines einzigen Mannes entspringen, mochte derselbe noch so genial beanlagt sein. Schon aus dem Grunde war das unmöglich, weil ja die Oper nicht allein eine musikalische Seite hat, sondern einen Vereinigungspunkt für alle Künste bildet. Sie kann also nur als das Endresultat einer langen Reihe von Bestrebungen betrachtet werden und vermochte sich, wie alle grossen Erfindungen, nur allmälig zu entwickeln und zu vervollkommnen. Aber im gegebenen Augenblick sehen wir sie aus unvollkommenen Zuständen sich mit einem Male erheben, auf noch schwankenden Grundlagen und aus unsichern Versuchen zur Selbständigkeit emporringen und feste Form gewinnen und, jugendlich frisch ihre Kräfte versuchend, der

Bewegung der Civilisation folgen. Dieses fertige Werk, wie schon gesagt, in Frankreich durchaus anders geartet, als irgendwo sonst, ist eine Errungenschaft, welche den Franzosen allein angehört, und sie haben ein Recht, sich derselben zu rühmen und darauf stolz zu sein.

Die sich in der Oper in erster Linie gegenseitig unterstützenden und ergänzenden Künste, Poesie und Musik, mussten notwendig unvorhergesehene Phasen durchschreiten, bevor sie ihre Höhepunkte zu erreichen vermochten. Dann hingen gewisse ihrer Details — wie Costüme, Decorationen, Maschinerien u. s. w. — von der Vervollkommnung der Malerei, Stofffabrication, Sculptur und Mechanik ab und mit den Fortschritten des Geschmackes, wie mit den Forderungen der Mode innigst zusammen. Und all diesen vielverzweigten und zuletzt in einem Zenith zu sammelnden Bemühungen musste, um sie zur Reife und Blüte zu bringen, durch vorausgegangene Jahrhunderte die ausdauernde Liebe und fördernde Teilnahme des Volkes, wie der Grossen, für alles auf das Schauspiel Bezug habende, geworden sein, um das denkbar prächtigste, aber auch kostspieligste Vergnügen, das der menschliche Geist ersinnen konnte, zu ermöglichen.*)

*) Jac. Bern. Durey de Noinville, Parlamentsrat und Conseilpräsident in Metz (1683—1708) sagt in seiner: „Histoire du Théâtre de l'Opéra en France" (Paris 1753 und 1757) von der Oper: „Sie ist ein mit Tänzen, Maschinen und Decorationen bereichertes Theaterstück in Versen, die in Musik und für Gesang gesetzt sind, ein populäres Schauspiel, bei dem jedermann sein Vergnügen an der ihm zumeist convenirenden Sache finden kann. Die Musikfreunde, aus denen die grössere Zahl der Opernbesucher besteht, schöpfen Befriedigung aus der Mannigfaltigkeit der Melodien, der Schönheit des Gesanges, dem Wechsel der Sinfonien. Den Liebhabern des Tanzes, einzig auf Divertissements aufmerksam, wird erwünschter Genuss in häufiger Wiederholung heiterer, wunderbarer und glänzender Ballete und der Anmut der Tänzer und Tänzerinnen. Die Decorationen beschäftigen gleichfalls die Bewunderer irgend eines berühmten Maschinisten. Neben so vielem überraschenden, die Sinne unterhaltenden Beiwerke erübrigt nur der Wunsch, dass das Gedicht auch immer der prächtigen Ausstattung entsprechen und so grossen Aufwandes würdig sein möge. Dann wäre es von allen Schauspielen, welche man erfunden hat und je erfinden wird, nicht nur das glanzvollste, sondern auch das schönste und zumeist geeignete, uns zu gefallen. Auch kann man versichern, dass die Oper die Vereinigung der schönen Künste ist, der Poesie und Musik, des Tanzes, der Optik und Mechanik; kurz sie ist das grosse Werk par excellence, wie es ihr Name schon darthut, und der Triumph des menschlichen Geistes. Man kann die Musik als die Seele der lyrischen Dichtung ansehen; aber das Genie des

Um zu erkennen, wie sehr das lyrische Drama — wenn auch, wie schon gesagt, ohne zahllose Vorarbeiten nicht denkbar — trotz alledem doch etwas ganz Neues und Selbständiges war, muss man zurückgehen und die Versuche überblicken, welche von den ältesten Zeiten her gemacht wurden, die Erfindung der Oper vorzubereiten.

Wie das Drama der Griechen und die Schauspiele anderer alter Culturvölker in ihren Anfängen stets eng mit den gottesdienstlichen Gebräuchen verbunden erscheinen, ebenso stand das christliche Drama, das aristocratische, wie das populäre, wenn auch von heidnischen Vorbildern beeinflusst, in innigster Beziehung zum Cultus.*) In Klöstern und Kirchen versammelte sich zuerst eine frommgläubige Gemeinde, um zu Weihnachten und Ostern andächtig den in die gottesdienst-

---

Componisten muss sich dieser rückhaltlos hinzugeben vermögen, was nicht so leicht ist. Die Tragödie hat Leidenschaft und Schrecken, die Comödie Schilderung und Reform der Sitten zum Gegenstand. Nicht so genau lässt sich Zweck, Inhalt und Gegenstand der Oper, bis jetzt nur Amüsement begeisterter Kunstfreunde, feststellen. Die Operndichtung eignet sich für alle Arten Sujets und umfasst gleichzeitig das Heroische, Pastorale und Comische. Götter und Zauberer, Könige und Hirten nehmen abwechselnd die Scene ein. Im Handumdrehen sieht man sich in die Hölle oder den Himmel versetzt. Der Zuschauer, überall hingeführt, fühlt seine Sinne verwirrt durch eine Illusion, die ihm imponirt, und durch steten Wechsel der seine Aufmerksamkeit nicht ermüdenden Situationen; denn das Eigentümliche der Oper ist, Geist, Auge und Ohr in gleicher Bezauberung zu halten."

*) Die Messe schon, eine fast dramatische Gedächtnisfeier des heiligen Weltschauspiels auf Golgatha, vom schmerzvollen Miserere bis zum Gloriajubel die ganze Scala religiöser Stimmungen umfassend, enthält alle Keime religiöser Schauspiele. Der Dienst der h. Woche, der die alttestamentlichen Weissagungen und Busspsalmen, die Passionsfeier mit verteilten Stimmen und dem dazwischen fortlaufenden Evangelistenrecitativ, Grablegung, Höllenfahrt und Auferstehung vorführt, bildet schon an und für sich ein erschütterndes Drama. In den kirchlichen Processionen gesellten sich dem Clerus und den Mönchen in ihren malerischen Trachten die Zünfte in Festgewändern, mit wehenden Fahnen und brennenden Kerzen. Und dazu traten bei allmäliger Überladung solcher Umzüge Adam und Eva, den Baum der Erkenntnis schleppend, gefolgt vom Cherub mit dem Schwerte, Johannes Baptista als Herold mit der Fahne Christi und dem Lamme, Judas mit dem Geldsack und der Teufel mit der Galgenleiter, Bileam auf seinem klugen Esel und S. Georg auf seinem Streitrosse, u. s. w. Die alten Spiele knüpften ebenso zahlreich an Naturfeste (Eostra- und Julfeste), wie an von der Kirche gefeierte Tage und Zeiten an. Jedes der grossen Kirchenfeste, Weihnachten, Ostern und Pfingsten, hatte seine besonderen Schauspiele.

liche Handlung verwebten Spielen anzuwohnen, welche ihr Begebenheiten der heiligen Geschichte und die geheimnisvollen Mysterien des christlichen Cultus vergegenwärtigen und versinnlichen sollten. Als sich mit dem wachsenden Reichtum der Kirchen die Ausstattung der Darstellungen und die Mannigfaltigkeit der Sujets steigerte, werden, mochten sich auch weltliche Elemente allmälig eingedrängt haben, diese vorwiegend immer noch ernsten und von religiösem Geiste erfüllten Spiele auf die Vorhöfe der Cathedralen, das heisst, auf die sie umgebenden Kirchhöfe, verlegt. Als die Sinnlichkeit allmälig überwucherte, sich solche Vorstellungen ganz verweltlicht hatten, öffneten sich ihnen erst die Paläste der Fürsten, die Schlösser der Grossen. Da aber auch das Volk stets seinen vollgemessenen Anteil an diesen Vergnügungen — das waren die Schauspiele aus gottesdienstlichen Handlungen nach eingetretener Entartung zuletzt geworden — beanspruchte, mussten auf Strassen und Plätzen, in den Höfen weiter Adelshäuser oder in den Hallen öffentlicher Gebäude die Bühnengerüste aufgeschlagen werden. Und hier begegnen wir sogleich einer Eigenart der französischen Spiele: sie finden meist nur gegen Eintrittsgeld statt. Das Volk gewann dadurch ein wichtiges Recht: mitzusprechen und mitzuurteilen.

Verliere man jedoch nicht aus dem Auge, dass das niedere Volk auf gewohnte theatralische, neben den liturgischen herlaufende Darstellungen nie ganz zu verzichten brauchte. Dafür sorgten die Banden der Fahrenden, der Gaukler und Spielleute, unter denen es stets gewandte Schauspieler und gute Sänger gab. Aber gerade ihren oft allzusehr an das Heidentum mahnenden und vielfach zuchtlos-rohen Spielen wollte die Clerisei mit ihren frommen Aufführungen entgegentreten und entgegenwirken.*)

*) Kaum hatte das Christentum sich siegreich über die griechischen Götter erhoben, als uns auch schon ein christliches Schauspiel: „Der leidende Christus,“ begegnet, das alte Ueberlieferung dem heiligen Gregorios von Nazianz, gen. der Theolog (320—390), zuschreibt. Wie geringen Einfluss übrigens die auf Entsagung und ernst-strenge Lebensführung dringende neue Lehre auf die überall und zu aller Zeit sich gleichenden Weltkinder auch der damaligen Zeit übte, und wie schwer es hielt, dieselben von gewohnten Vergnügungen abzuziehen, beweist der eifernde Johannes Chrysostomus (Goldmund, 354 407), Patriarch von Constantinopel, der zur selben Zeit, als Gregor sein Schauspiel verfasste, die Glieder seiner Gemeinde mit harten Worten anliess, dass sie die in

An der Darstellung der in den Kirchen gegebenen, aus einer modificirten Form der christlichen Liturgie hervorgegangenen Stücke beteiligten sich in erster Zeit nur Geistliche, und gewiss unterzogen sie alle sich dieser, in das ewige Einerlei der Cultusgebräuche und die Abgeschlossenheit des Klosterlebens erwünschten Wechsel bringenden Beschäftigung mit dem gleichen Vergnügen und Interesse, mit dem im vorigen Jahrhundert die Jesuiten die Aufführung glänzender Schauspiele betrieben, im gegenwärtigen die Nonnen sich mit theatralischen Darstellungen noch befassen. Durch welche andere Thätigkeit konnten sie mit der bösen Welt, der sie (gewiss oft recht ungern) den Rücken gekehrt, angenehmere Beziehungen unterhalten, als indem sie, auf die unbezähmbare Schaulust aller Bevölkerungsclassen speculirend, dieselben durch heilige und anscheinend harmlose Spiele an sich zogen. Dass dem Clerus an und für sich das Theater nicht unlieb, und dass ihm der grosse Einfluss, den er durch Aufführungen von Legenden und Mysterien auf die Menge zu üben vermochte, nicht unbewusst war, wird durch den Umstand bestätigt, dass er nur sehr ungern darauf verzichtete, die oberste Direction bei den Schauspielen zu führen und man ihm eigentlich mit Gewalt zuletzt die Zügel entreissen musste.

Die ersten Spiele, wenigstens die ältesten auf uns gekommenen, — und es haben sich nur Manuscripte geistlicher Stücke in unsere Tage herübergerettet, — wurden durch Jahrhunderte ausnahmslos von Geistlichen verfasst; diese waren also nicht nur die Schauspieler, Regisseure und Theater-

---

den Theatern, „diesen Schauplätzen der Unsittlichkeit, Lehrsäleu der Schwelgerei und Gymnasien der Ausschweifung" gehörten mutwilligen und unanständigen Lieder im Haus und auf der Strasse nachträllerten, während sie doch keinen einzigen Psalm singen könnten, ja dass sie sogar am Charfreitag leichtfertigen Bühnenspielen nicht ferne blieben. Unter letzteren war besonders die „Majuma", in der eine Scene badender Frauen und andere anstössige Dinge vorkamen, beim Publicum ebenso beliebt, wie von der Geistlichkeit verpönt. Die Kirche sah sich endlich genötigt, bei Strafe der Excommunication, an heiligen Tagen den Theaterbesuch zu verbieten. Ein anderer gleichzeitiger Kirchenvater, der heilige Aurelius Augustinus aus Tagaste in Numidien (354—430), in seiner sehr stürmischen Jugend hingerissen von den erdichteten Freuden und Schmerzen der Bühne, hat sich sogar als Dichter an einem theatralischen Wettkampf beteiligt. Die alte heidnische Theaterlust liess sich nun einmal über Nacht nicht ausrotten.

directoren, sondern auch die frühesten Schauspieldichter. Aus diesem Grunde wird es auch erklärlich, dass die uns erhalten gebliebenen, an den entlegensten Orten wieder aufgefundenen Stücke so grosse Ähnlichkeit mit einander offenbaren; denn die Klöster, besonders die derselben Orden, standen unter sich stets in regstem Verkehr, und wenn in einem derselben sich ein Aufsehen machendes Ereignis vollzog, drang durch wandernde Mönche Kunde davon bald in weite Fernen. Auf gleichem Wege verbreiteten sich auch die Abschriften da und dort gegebener Stücke, die dann nur der Anschauungsweise, dem Geschmacke und, als der ausschliessliche Gebrauch des lateinischen Idioms schwand, auch der Sprache anderer Länder und Gegenden anzupassen waren.

Die ersten christlichen Spiele hielten sich genau an die biblischen Vorlagen. Als Schauplatz dienten zunächst die Kirchen. Diese ehrwürdigen Heiligtümer und unverletzlichen Asyle, in denen das Volk Trost in seinem Leide und seiner Bedrückung suchte, seine Sünden bekannte und die entsprechenden Bussen dafür auferlegt erhielt, ja selbst der Raum vor dem Altar des Gottessohnes, waren unter Umständen auch die Orte, wo es sich vergnügte. Es sang da seine Weihnachtslieder und bewegte sich im Reihentanze, nach der Weise der Melodien derselben, aus der Basilica durch das Schiff nach dem Kirchhofe, nicht selten an der Tempelpforte von einer Bande Ménétriers erwartet, die durch den Klang ihrer schrillen und wildtönenden Instrumente die Lust der Tanzenden zuletzt zu toller Ausgelassenheit steigerte. Dieser uralte Gebrauch des Tanzes in der Kirche, anfangs ein religiöser Act, hat sich in manchen Cathedralen Frankreichs bis zur Revolution, in vielen spanischen bis zur Stunde erhalten. Indessen erkannte und fühlte man frühe schon das Ungeeignete derartigen Brauches. Papst Zacharias (741—52) eiferte bereits gegen diese den Tempel Gottes entweihende Sitte, indem er (744) alle Tänze in den Kirchen, selbst die in den Deckmantel der Frömmigkeit sich hüllenden, strenge untersagte und alle Tänzer oder solche Personen, die zum Tanze veranlassten oder Personen dazu mieteten, excommunicirte. Aber das Verbot blieb ohne Wirkung, und die Geistlichkeit war, wie

so oft, durch den Willen des auf das Herkommen sich stützenden Volkes zur Nachgiebigkeit gezwungen.*)

Wie in Deutschland die durch Zufall glücklich geretteten Manuscripte ältester Spiele sich alle in einstigen Klosterbibliotheken fanden, so stammt auch das älteste Denkmal eines französischen Spiels aus der Bibliothek der Abtei S. Martial in Limoges. Es wurde von dem Abbé J. Lebeuf in der Bibliothek der rue Richelieu in Paris entdeckt (um 1730), von Fr. Juste Marie Raynouard in seinem Werke: „Choix des poésies originales des Troubadours" (1816—1821) erstmalig publicirt, von Ch. Magnin erklärt und endlich von Edm. de Coussemaker, der die im Manuscripte befindlichen Neumen auflöste, auch mit den Noten in seiner „Histoire de l'Harmonie au moyen-âge" (1852) und in den „Drames liturgiques au moyen-âge" (1860) veröffentlicht. Fragliches, zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert geschriebene Stück, leider nur das Fragment einer grössern Dichtung, zerfällt in 3 Abschnitte: 1. In das einem Gleichnis des Evangeliums Matthäi entnommene, im Mittelalter sehr beliebte Spiel „von den klugen und unklugen Jungfrauen" (les Vierges sages et les Vierges folles). Alles Liturgische darin, sowie die Reden Christi sind lateinisch, das übrige in provençalischen Versen.**) 2. In ein auf eine Predigt des heiligen Augustin zurückzuführendes

---

*) Noch im 17. Jahrhundert sang man in Limoges am Feste des Kirchenpatrons die Verse:

Saint Martial, priez pour nous,
Et nous, nous danserons pour vous.

**) Unter allen Spielen dieser frühen Literaturperiode ist keines grossartiger in seiner ganzen Anlage, erschütternder in seiner Wirkung, — denn es widerspricht so ganz der trostreichen Lehre von der göttlichen Barmherzigkeit, die dem reuigen Sünder Vergebung zusichert, — ergreifender für den Leser, als das „von den klugen und unklugen Jungfrauen". Es war vielleicht gerade wegen seines erdrückenden und Schrecken erweckenden Inhalts sehr beliebt und wurde allerwärts, auch in Deutschland, vielfach aufgeführt. Bekannt ist, dass es am Tage vor oder nach dem Sonntage Misericordias Domini, 1322, von Clerikern und Schülern im Tiergarten zu Eisenach in Gegenwart des Landgrafen Friedrich des Freudigen (mit der gebissenen Wange) dargestellt wurde, und dass derselbe infolge allzumächtigen Ergriffenseins und grosser Gemütserschütterung darüber, dass selbst die Fürbitte Mariens und aller Heiligen sich erfolglos erwies, nach 5 Tagen zornigen Unmuts durch einen Schlagfluss gelähmt und nach zwei in Schmerzen und Seufzern verbrachten Jahren, 16. Nov. 1324, starb. — [Auch dies ernste Stück war vorliegenden

Weihnachtsspiel („la Nativité“ ou „les Prophètes du Christ“) und 3. in ein „Auferstehungsspiel“ (la Résurrection), ein einfaches, vom Engel, dem Grabwächter und den drei Marien dargestelltes Fragment des Grabgottesdienstes. Den Ursprung des zweiten Spieles nachzuweisen blieb einem jungen, aus der École des Chartres hervorgegangenen Gelehrten, Marius Sepet, vorbehalten. Es war in der alten Kirche Brauch, in der sechsten Lection des Weihnachtsgottesdienstes eine Predigt des frommen Bischofs von Hippo vorzulesen, zu dem besonders betonten Zwecke, die Juden zu veranlassen, Christus als den Messias anzuerkennen. Eine Art Wechselrede voll dramatischer Bewegung, wurden darin der Reihe nach alle Propheten, bis auf Johannes Baptista, und nach mittelalterlicher Tradition selbst die römische Sybille, Virgil und Nebucadnezar, der den Sohn Gottes unter den drei Männern im Feuerofen sah, aufgerufen und von jedem die Antwort auf eine an ihn in dieser Sache gerichtete dringende Frage begehrt. Zuerst von einem

Falles nicht ohne seinen heiteren Gegensatz; denn am genannten Sonntage ward Dedicatio Praedicatorum („der Prediger Ablass“ oder „der Brüder Kirmesse“) gefeiert, wobei auf dem freien Platze vor dem Dominicanerkloster ein in einem Fasse stehender Mönch predigte und von dieser Stelle aus dem Volke Ablass erteilte; daher die thüringensche Redensart: „Dem Frühling ist nicht zu trauen, bis der Mönch aus dem Fasse ist!“] — Allerdings hatte diese Dichtung, die mit dem alten provençalischen Mystère nur noch den Grundstoff gemein hat, im Zeitlaufe reichere Ausgestaltung, grösseren Umfang und vollendetere dramatische Form gewonnen. In der französischen, noch eng begrenzten Lesart beginnt sie mit einem Chore der Jungfrauen: „Adest sponsus qui est Christus,“ der sehr geschickt als Sequenz nach der von 2 zu 2 Versen wiederkehrenden Anfangsstrophe sich zurückwendet, wodurch die kirchliche Melopöie eine Richtung gewinnt, die an den Character weltlicher, bereits in die Kirche eingedrungener Lieder erinnert. Darnach treten die thörichten Jungfrauen auf, über ihre Nachlässigkeit tief beschämt, ihres Fehls sich laut anklagend und ihre tugendhaften Schwestern um Hilfe bittend. Trotz ihres schmerzlichen Flehens bleiben diese, wie vorauszusehen, ungerührt, und auch die Kaufleute, an welche sie sich jetzt wenden, entfernen sich, ohne das Begehren der sich nun auf immer verloren Fühlenden zu erfüllen. Mit diesem Chore der Unglücklichen schliesst der musikalische Teil des in seiner fernern Entwicklung erschütternden Dramas. Die armen, schönen, aber unklugen Frauen, vor Christus im unerhörten Flehen am Boden liegend, werden zuletzt vom Satan mit einer Kette umwunden und über die Bühne und mitten durch die Zuschauer hin, während sie Zeter und Wehe über sich selbst rufen und dem Jammer, aus Gottes Erbarmen ausgestossen und ewig verloren zu sein, ergreifende Worte geben, zur Hölle geschleift.

Priester allein gelesen, verteilte man später Fragen und Antworten zwischen mehreren Lesern. Den so gewonnenen Dialog sang man endlich, und als man zuletzt den dialectischen Teil wegliess, hatte man auf natürlichstem Wege ein ernstes lyrisches Drama erhalten. Da nun der Text zugleich viele zu dramatischen Sujets sich eignende Episoden enthielt, ward, was der h. Augustin wol kaum ahnte, seine Predigt die Quelle für eine ganze Reihe religiöser Schauspiele.

In dem Masse nun, als die Cathedralen darnach strebten, derartigen Spielen grössere Anziehungskraft, reicheren Prunk und sinnlicheren Reiz zu geben, sie mehr zu vervollkommnen und künstlerischer auszugestalten, liess auch das Volk sich keine Gelegenheit entschlüpfen, sich mitwirkend in dieselben einzudrängen und sich einen stets steigenden Anteil an der Ausführung zu sichern. Beweis dafür gibt eine zuerst von der Gemeinde S. Etienne in Beauvais alljährlich am 4. Januar zur Erinnerung an die Flucht der h. Familie nach Egypten veranstaltete grosse Procession, in welcher der Ursprung der in der Folge eine so bedenkliche Rolle spielenden „Esels- und Narrenfeste" zu suchen ist. Aus den jungen Mädchen der Stadt ward für diesen religiösen feierlichen Umzug die schönste und tugendhafteste gewählt; man setzte sie auf einen Esel, gab ihr ein Kind in den Arm und führte sie unter Gesängen und Tänzen und dem oft wiederholten Refrain „hin han!" vor den Hauptaltar der Kirche. Auch der celebrirende Priester brachte dem Tage ein Opfer, indem er eine comische Epistel las und die Messe anstatt mit dem „Ite missa est" mit einem dreimaligen, jubelnd respondirten „hin han!" schloss. Dies Fest fand bald allgemeine Nachahmung. Endlich in pöbelhafte Ausgelassenheit und unflätiges Treiben, worin sich Cleriker und Laien leider überboten, entartet, hatte die Kirche die grösste Mühe, es wieder zu unterdrücken*)

*) Neben und teilweise aus den Eselsfesten entwickelten sich in nicht minder anstössiger Weise die an altheidnische Bräuche und die Gewohnheiten römischer Saturnalien anknüpfenden Narrenfeste: „les Fêtes des Fous", „la Mère folle" (in Dijon gefeiert), „la Procession du Renard", (zum ersten Male gesehen, als 1313 König Philipp der Schöne seine Söhne zu Rittern schlug), „la Fête de Conrards (Rouen)", und die von König René von Anjou (1409—1480) in Aix aus Anlass des Fronleichnamsfestes eingeführten comischen Umzüge, alle gleichmässig mit dem Namen „Fêtes du deposuit" bezeichnet. „Deposuit po-

An allen Schauspielen dieser Zeit war Musik beteiligt und zwar vielfach durchgängig, so dass sämtliche Rollen gesungen wurden. Erst und so lange der Ernst dieser Stücke gewahrt blieb, waren es vorwiegend liturgische Gesänge, die verwendet wurden; aber auch dann noch, als der Verfall der Darstellungen begonnen hatte, bewegte sich der Gesang immer noch in der Weise des plain-chant.

Sehr bemerkbaren und zuletzt umgestaltenden Einfluss übten, wie auf die ganze mittelalterliche Weltanschauung, auch auf das Theater die Kreuzzüge. Mit den Pilgern, den abenteuersuchenden Kreuzrittern, den zahllosen, aus allen Gesellschaftsclassen sich bildenden herrenlosen Haufen, die sich an diesen denkwürdigen und purificirenden Zügen beteiligten, kehrten neue und umgestaltende Anschauungen in die heimatlichen Kreise zurück. Den Bühnenspielen boten sich andere Sujets, erschloss sich ein erweiterter Gesichtskreis. Das Dargestellte und von jetzt ab Gesungene gewinnt frischeren Inhalt und reichere Form, und sogar das Orchester erhält einen Zuwachs

---

tentes de sede et exultavit humiles", heisst es im evangelischen Gesange, und das Volk befolgte diese Vorschrift buchstäblich, indem es sich an solchen Festtagen für ein Jahr despotischen Druckes an seinen feudalen Bedrängern dadurch rächte, dass sie selbe zwang, sich der ursprünglichen Gleichheit des Menschengeschlechtes zu erinnern. Diese Narrenfeste, aus Tänzen und Spielen bestehend, arteten mit der Zeit in empörendster Weise aus, das Heiligtum durch den Gesang profaner und zweideutiger Lieder, die schmachvollsten Buffonerien und unsittlichsten Vorkommnisse, ja nicht selten durch blutige Kämpfe und Mord schändend. Aus den Kirchen zog die tollgewordene, trunkene Menge auf Wagen durch die Strassen. Auf den für die Spiele errichteten Gerüsten hörte man all die gemeinen Lieder und sah man all die schamlosen Gebärdenspiele, mit denen die Bateleurs das niedere, rohe und dumme Volk auf den Dorfjahrmärkten gewöhnlich amüsirten. Der Erzbischof von Paris, Eudes de Sully, bemühte sich vergebens, in Kirchen und auf Kirchhöfen wenigstens die nächtlichen Tänze abzuschaffen; aber ein von ihm 1198 ausgegangener scharfer Erlass vermochte sich höchstens in seinem Sprengel momentane Achtung zu verschaffen. Eine Censur der Pariser theologischen Facultät vom 12. März 1444 beklagt noch immer die gleichen Übelstände. Die Zähigkeit, mit welcher die Laienwelt an derartigen ausschweifenden Vergnügungen festhielt, wird weniger überraschen, wenn man bemerkt, dass der Clerus selbst dem Mysterienpublicum, statt ernst und würdig sich abspielender heiliger Handlungen, immer wieder, um die Anziehungskraft der Spiele zu erhöhen, possenhafte Pantomimen, zügellose Ballete und Bacchanale, zweideutige Episoden und namentlich den Teufel, vor dem man im Grunde doch fürchten machen wollte, als Lustigmacher vorführte.

an bisher unbekannten und unbenützten Instrumenten. Die Pilger begannen alsbald nun selbst Theater zu spielen, der Clerus musste sich notgedrungen mit ihnen verständigen und in die Ausführung teilen. Auch die Troubadours blieben nicht ohne bedeutende Einwirkung auf die Entwickelung des Dramas. Ein wichtiger Fortschritt wurde dadurch erreicht, dass sich in den Schauspielen die Landessprache allmälig eine ebenbürtige Stellung neben dem Lateinischen errang, ja dies zuletzt völlig verdrängte. Ebenso treten, den Übergang in die neuere Zeit bildend, an Stelle der bisherigen ganz liturgischen, die halb liturgischen Dramen, in denen das Theater seine Beziehungen zum Cultus zwar noch nicht löst, aber doch, besonders seit dem 13. Jahrhundert, das auffallende Bestreben zeigt, selbständig zu werden. Die sich vollziehende Trennung war keine schroffe, jedoch im 14. Jahrhundert bereits entschieden. Unter diesen halbliturgischen Dramen ist „le Jeu de Daniel" eines der bemerkenswertesten. Von diesem wichtigen Stücke liegen zwei Lesarten vor, deren eine einem Schüler Abailards, Namens Hilaire, zugeschrieben wird, der es im Vereine mit dreien seiner Studiengenossen: Jourdan, Simon und Hugues entworfen haben soll; die andere, den gleichen Plan verfolgende, aber im Ausdruck verschiedene, ist einigen Studenten in Beauvais zu danken. Letzteres Manuscript, das glücklicher Weise auch die Noten der Gesangstücke enthält, wurde von J. L. Felix Danjou, (1812—66) Organist in Paris und Herausgeber der „Revue de la musique religieuse", in der Bibliothek von Padua entdeckt und dem Texte nach 1840 veröffentlicht. Text und Musik publicirte in der Folge nochmals Coussemaker in seinen „Drames liturgiques du moyen-âge". 1860.

Hören wir des ersten Herausgebers überschwengliches Urteil über dies Werk: „Die Rolle des Daniel ist wahrhaft würdevoll, frei von Emphase, von Hoheit durchdrungen, und sein doppelter Character, als Prophet und Diener Gottes, mit ungewöhnlichem Geschick gezeichnet. Wenn die göttliche Majestät Botschaft an ihn sendet, nimmt der arme Gefangene sie demütig auf; in Belsazars Gegenwart dagegen erscheint er als der mutige, ungebeugte, gottbegeisterte Prophet, der furchtlos die schrecklichen Urteile himmlischen Zornes dem übermütigen stolzen Könige kündet. Zum Löwenzwinger verurteilt, zeigt er angesichts des Todes weder den Stolz des Philo-

sophen, noch die Lebensverachtung des Stoikers, sondern die dem Menschen so natürliche Liebe zum Leben. Schmerz und Schrecken werden jedoch durch sein Gottvertrauen gemässigt. Neben ihm sind die Charactere der Höflinge mit ebensoviel Freiheit und Wahrheit als Ironie durchgeführt" u. s. w. Die Musik, aus den Fesseln des plain-chant noch nicht befreit, findet teilweise doch schon characteristische Verwendung, ähnlich wie im 16. Jahrhundert in den deutschen Schul- und Meistersinger-comödien. Die kurzen, des Reizes der Harmonie und des Contrapunktes noch entbehrenden Gesänge sind meist moralischen und betrachtenden Inhalts und greifen nur selten in die Handlung selbst ein, und die Instrumentalmusik wird selbständig nur in knappen Intraden und ausnahmsweise als Accompagnement der vorwiegend einstimmigen Gesänge angewendet. Cytharisten und Sänger begleiten in der Regel das Auftreten hervorragender Persönlichkeiten der Stücke, im Daniel z. B. der Könige Darius und Belsazar, wie es durch den Vers geschieht:

Simul omnes gratulemur, resonent et tympana;
Cytariste tangant cordas; musicorum organa
Resonent ad ejus preconia!*)

Das Spiel von „Daniel" ist nicht das einzige französische Mysterium des 12. Jahrhunderts. Ähnlichen Characters sind beispielsweise auch: „les Saintes-Femmes au tombeau", „la Complainte des trois Marie", „l'Adoration des Mages",

*) Lasst uns alle Heil verkünden und ertönen Paukenschall!
Cytharisten rührt die Saiten, und ihr Instrumente all
Klinget seines Ruhmes Hall!

Danjou, der in übertriebener Schätzung dieser Dichtung und ihrer Musik so weit geht, zu behaupten, dass keiner der grossen Tonsetzer des 18. und 19. Jahrhunderts im Stande gewesen wäre, ähnliche musikalische Meisterstücke, wie sie hier vorkommen, zu schreiben, sagt: „der Chor, „Regis vasa deferentes", sei ein unübertreffliches Muster von Geschmack und picantem Spotte; das „Gaudeamus", auf so düstere Art gesungen, drücke glücklicher, als ein moderner Componist es zu erreichen gewusst, den Zorn der Höflinge aus, die sich gezwungen vor dem Gegenstande ihres Neides und Hasses beugen. Der Chor der Fürsten: „Vir propheta Dei Daniel", textlich ein Gemisch von Französisch und Lateinisch, der Monolog des Daniel: „Rex, tua nolo munera", die Prosa: „Jubilemus", der Conductus: „Congaudentes", die Schlussprophezeihung: „Ecce venit sanctus", seien Tonsätze von bemerkenswertem Gefühl und erhabenem dramatischem Ausdruck, allein genügend, zu beweisen, dass der Genius der Musik schon damals die populären Werke befruchtete, da er Studenten solch schöne Weisen einflösste."

u. a. Dichter und Musiker wetteiferten, durch ihren Anteil an der Arbeit das Interesse zu beleben und der dramatischen Wahrheit nahe zu kommen. Ein Beweis des unleugbar sich vollziehenden musikalischen Fortschritts liefern die in den Spielen: „le Fils de Gedron“ und „le Massacre des Innocents“ vorkommenden Frauenchöre, die hier die Aufgabe haben, tröstend und beruhigend einzugreifen und die Bewegung der Zuschauer in höherem Grade zu erregen. Ja, der Componist nützt die gegebene Gelegenheit auch insofern zu künstlerischer Steigerung aus, als er wiederholt eine erst von einer Solostimme gesungene Melodie vom Männerchor und dann in Verbindung mit diesem auch vom Frauenchore wiederholen lässt. Erhöhung des Ausdrucks, abgesehen von den frühesten in diese Zeit fallenden Modulationsversuchen, strebt er auch noch dadurch an, dass er den Chören wiederholt einen von dem psalmodirenden Gesange der Solostimme verschiedenen Gesang zuweist und die meist lyrischen Einzelgesänge häufiger und in ausgedehnterer Form anbringt, kurz bemüht ist, dem Gesange Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu geben und dessen Accente dem Character der Personen anzupassen. Die einfach natürlichen Melopöien der h. Frauen am Grabe und noch mehr die pathetischen Phrasen der Marienklage liefern den Beweis für das Ringen nach vervollkommnetem Ausdrucke. In dem Stücke „le Juif volé“, dessen Hauptscene an die ähnliche des beraubten Harpagon in Molières Geizigen erinnert, finden sich bereits auffallend characteristische Züge. Die allmälig mit Melismen ausgeschmückten Hauptnummern in diesen Spielen bekunden zudem einen bemerkenswerten Fortschritt auch in der Gesangskunst und das Bemühen der Sänger, zur Erreichung einer erhöhten Wirkung durch ausdrucksvolleren Vortrag beizutragen.

Das merkwürdigste der Dramen dieser Periode ist neben dem „Daniel“, sowol in musikalischer Hinsicht, wie in Bezug auf die Inscenirung, das Fragment eines Weihnachtsspiels: „le Jeu d'Adam“ (Representatio Adae), das in einem Rahmen wiederum drei Stücke umfasst, die Acte „Adam und Eva“, „Abel und Caïn“ und „das Defilé des Prophètes du Christ“, alle aus gleicher Quelle geschöpft und im Zusammenhang gewöhnlich am Sonntage Septuagesima zwischen der Lection des Morgengottesdienstes in ähnlicher Weise aufgeführt, wie man später am Charfreitag Nachmittag die sieben Worte Christi versinnlichte.

Zum Zwecke der Aufführung solcher Stücke wurde in den Vorhallen der Kirche ein allmälig ansteigender Boden gelegt oder auf dem grössten Platze vor demselben ein festes Gerüste aufgeschlagen, zu dem die Mitwirkenden auf Leitern emporstiegen. Links von den Zuschauern befand sich das den obern Teil der Plattform einnehmende, mit seidenen Vorhängen geschlossene Paradies. Obwol man dahinter alle Arten schöner Blumen und mit goldenen Früchten beladener Bäume erkennen konnte, waren von den spielenden Personen hier doch nur die Köpfe und Schultern zu sehen. Inmitten dieses Ortes des Entzückens erhob sich der Baum der Erkenntnis. Am andern Ende der Mittelbühne drohte ein viereckiger Turm mit vergitterten Fenstern; anstatt der Pforte hatte er ein sich beliebig öffnendes und schliessendes Drachenmaul. Er barg die Hölle, versehen mit einem vollständigen Apparat von Kochtöpfen und Kesseln, um Feuerströme, Dämpfe und Rauch hervorbrechen lassen zu können. Der hintere Mittelraum war durch einen Dom, vielleicht auch die wirkliche Kirchenpforte abgeschlossen. Im „Jeu d'Adam“ befanden sich im Vordergrunde der Scene, die Altäre der Brüder darstellend, grosse Steine; rückwärts, das Feld versinnlichend, das Adam und Eva und ihre armen Nachkommen bis ans Weltende zu bebauen verdammt sind, sah man aufgeschüttete Erde.

Als Costüme wurden ursprünglich nur kirchliche Gewänder verwendet. In der Folge findet man sie stets genau vorgeschrieben. Im „Jeu d'Adam“ erschien Gott Vater (Figura) in einer goldgestickten Dalmatica, auf der er eine Stola trug, als er wiederkehrte, um die Ungehorsamen aus dem Paradiese zu jagen. Adam stak in einer reichen roten Tunica, die er aber nach dem Sündenfalle ablegte und durch armselige, aus Blättern zusammengenähte Fragmente ersetzte; Eva*) hatte ein weisses Kleid angelegt,

*) Die Frage, ob Eva von einer Frau oder von einem jungen Mann dargestellt wurde, hat zu vielfachem Meinungsaustausche Veranlassung gegeben. Der Herausgeber des „Jeu d'Adam“, Victor Luzarche, der dessen Manuscript in der Bibliothek zu Tours fand und 1854 veröffentlichte („Adame, drame anglonormand du XII. siècle.“), nimmt an, dass eine Frau die Rolle der Eva gespielt habe. Aber abgesehen davon, dass man in der Zeit, da P. Gregor VII. das Cölibat kaum eingeführt und damit eine Riesenaufgabe durchgeführt hatte, Frauen gewiss nicht gestattete, in Schauspielen, die nicht nur zur Unterhaltung, sondern vorwiegend zur Unterweisung und Erbauung der Laien dienen

worüber sie ein Peplum von gleichfarbiger Seide trug; der Paradieseswächter war ein weissgekleideter Engel, mit einem flammenden Schwerte in der Hand. Caïn ging in einem roten, Abel in einem weissen Gewande. Kein Vorhang schloss die Bühne ab, so dass die Zuschauer mit einem Blicke Himmel, Erde und Hölle überschauen konnten. Vermutlich eröffnete ein Gesang mit Orgelbegleitung die Vorstellung, während welchem aus der Kirche, deren weitgeöffnete Pforte einen Blick in dieselbe gestattete, Gott trat. Adam näherte sich, in einiger Entfernung von Eva gefolgt, ehrfurchtsvoll dem Schöpfer. In diesem Momente begann der das Spiel leitende Priester das erste Capitel der Genesis zu lesen: „In principio creavit Deus coelum et terram", nach dessem Schlusse der Chor mit „Formavit igitur Dominus" respondirte. Nun erst begann, eine Mischung von Drama, liturgischen Gesängen und pantomimischen Tänzen bildend, das Spiel*). In überzeugender Weise tritt in diesen

sollten, sich unter die jungen, dabei mitwirkenden Cleriker zu mischen, stehen auch die Traditionen des alten Theaters und die von den gottesdienstlichen Gebräuchen auferlegten Convenienzen solcher Annahme durchaus entgegen. Zudem sprechen alle diesen frühen Stücken vielfach beigegebenen Inscenirungsangaben stets nur von Männern. Gewiss ist, dass in den Marienklagen, in den Weihnachts- und Osterspielen nur Diaconen mitwirkten, und es ist selbst anzunehmen, dass auch die Frauenchöre in „le Fils de Gedron" nur von Knaben und Klosterschülern gesungen wurden. Es dauerte noch lange, bis man Frauen auf dem Theater zuliess. Anders wurde es allerdings bei den in den Nonnenklöstern aufgeführten Spielen gehalten. Hier konnten sich an der Darstellung gewisser liturgischer Dramen die frommen Schwestern ungescheut beteiligen. Ein aus der Abtei d'Origny St. Benoite stammendes Manuscript enthält in dieser Beziehung merkwürdige Aufzeichnungen.

*) Gott ruft den Adam, der ihm demutsvoll mit „Sire!" antwortet. Er wird nun mit Eva in das Paradies gesetzt (Eva respondirt: „Tulit ergo Dominus hominem"). Nachdem Adam seinen Schwur erneuert, den ihm gewordenen Geboten stets gehorsamen zu wollen, tritt Gott durch die Kirche ab. Sofort speit die Hölle aus ihrem Drachenmaul eine Legion Teufel, die nach wütendem Umherrennen endlich vor dem seidenen Vorhang stillhalten und Eva auf die verbotene Frucht aufmerksam machen. Jetzt erscheint auch Satanas, nähert sich Adam und versucht vergebens alle Überredungskünste, ihn zum Pflücken der verbotenen Früchte zu verführen. Um sich über seinen Misserfolg zu trösten, wendet er sich zu den Dämonen und sich dann unter die Zuschauer mischend, wobei es ohne derbe Scherze und Neckereien aller Art nicht abging, überlassen er und seine Gesellen sich fröhlichstem Zeitvertreib. Da ein nun wiederholter Versuch bei Adam keinen günstigeren Erfolg hat, stürzt er samt den Seinen erbost in die Hölle zurück, hier mit den Obersten der Teufel stürmisch Rat pflegend, wie er am besten ans Ziel gelangen könne. Er kehrt

frühesten, mit Chorgesängen und Balleten durchwebten Dramen die ausgesprochene Vorliebe des französischen Volkes für derartige Abwechslung zu Tage, und man darf daher nicht überrascht sein, dass Chöre und Divertissements zwei der wichtigsten Elemente der französischen Oper bis heute geblieben sind.

Vorzüglich sind es von jetzt ab die nordfranzösischen Trouvères, denen das Schauspiel wichtige Förderung und seine endliche Säcularisation verdankt. Der unglückliche Dichter Rutebeuf aus Paris (1235—1285) hinterliess unter 56 Stücken

---

wieder auf die Erde zurück und nachdem er mit seiner Bande unter den Zuschauern und auf der Bühne genugsam herumgetobt, naht er sich der blonden Gefährtin des dem Verderben geweihten ersten Menschen. Er sagt ihr, dass er alle Heimlichkeiten des Paradieses erforscht habe und ihr einen Teil davon lehren wolle, wenn sie zu schweigen gelobe. Die Neugierige verspricht das. Nun tadelt er Adam ob seiner Thorheit. Sie gibt zu, er sei ein wenig hart. „Wird schon weich werden!" bemerkt der Teufel. Eva: „Er ist sehr frei". Satan: „Vielmehr sehr unterthänig". Und nun verschwendet er an sie die gefährlichsten Reden, ihr über ihre Schönheit und Tugend, ihr zärtliches Herz und ihren Verstand die berauschendsten Schmeicheleien sagend: „Du bist zwar schwächlich und ein zartes Wesen, aber doch frischer als die Rose, weisser als der Schnee. Es war unrecht vom Schöpfer, dich so zart und Adam so stark zu machen; trotzdem bist du klüger und hast deinen Sinn auf Hohes gerichtet." Man muss Satanas' Kenntnis des weiblichen Herzens bewundern, und Eva, der er so geschickt die Schlinge um den Hals wirft, war doch erst das erste Weib. Halb besiegt verlässt er sie, die nun aber von ihrem Mann, der die Gefahr solcher Unterhaltung fürchtet, hart gescholten und ernstlich gewarnt wird. Im Moment, als er ihr den Befehl einschärft, ihre Unklugheit, mit Satan zu plaudern, nicht mehr zu erneuern, windet sich eine mechanische Schlange an dem verhängnisvollen Baum empor, deren Zuflüsterungen Eva alsbald begierig lauscht. Nun pflückt sie den verbotenen Apfel, kostet ihn und (was dem Teufel nicht gelang, gelingt nun dem schönen Weibe) veranlasst auch Adam, davon zu essen. Kaum ist dies jedoch geschehen, als dieser sich seines Falles mit tiefster Beschämung bewusst wird. Unterm Gewicht seiner Gewissensbisse, fortwährend in den rührendsten Klagen über sein verscherztes Glück und in den härtesten Vorwürfen gegen Eva sich ergehend, wechselt er sein Gewand. Ein Hoffnungsschimmer, der Hinblick auf das von Maria kommende Heil, vermag ihm keinen Trost zu geben und vor Verzweiflung nicht zu bewahren (Chor: „Dum ambularet Dominus in paradiso"). In der folgenden Scene wird die Schlange samt den beklagenswerten Missethätern verflucht und letztere aus dem Paradiese verjagt (Chor: In sudore vultus tui.") und der Engel zu dessen Wächter bestellt. (Chor: „Ecce Adam quasi unus"). Im zweiten Act sieht man Adam und Eva im Schweisse ihres Angesichts und unter wehmütigen Erinnerungen an das verlorene Paradies ihr Feld bebauen. Satan vernichtet ihre Hoffnung auf eine reiche Ernte, indem er Dornen und Disteln in die Ackerfurchen säet. Zuletzt ergreift und stösst er die Unglücklichen in den Höllenrachen. Nun folgt die Scene zwischen Caïn und Abel. Zu Beginn des dritten Actes wird der bekannte Sermon S. Augustins

auch das Spiel „le Miracle de Théophile".*) Der Picarde J. Bodel aus Arras schrieb, bevor er am Aussatz starb: „le Jeu de S. Nicolas", ein schon oft vor ihm benutztes Sujet dadurch verjüngend, dass er sein Miracle inmitten eines Kreuzzugs verlegte, in welchem christliche Krieger, von Saracenen besiegt, als Helden und Märtyrer in den Tod gehen.**) Von einem unbekannten Dichter weltlichen Standes ist „le Miracle de Nostre-Dame d'Amis et d'Amille."***) Alle diese bereits von neuem Odem erfüllten Werke verraten ihre aus dem Volke hervorgegangenen Verfasser, die für die Leiden der von Steuern und Fronen furchtbar bedrückten Bevölkerung ein teilnehmen-

gelesen, wobei jeder Prophet, nachdem er seine Antwort gegeben, von den Dämonen erfasst und mit eisernen Ketten umschlungen, trotzdem aber doch milder als andere Sünder, zur Hölle geführt wird. So überraschend dies Verfahren den Propheten gegenüber erscheinen mag, entspricht es doch der kirchlichen Vorstellung, dass auch die Frommen des alten Testaments, bis sie durch Christus erlöst waren, dem Herrscher der Unterwelt verfallen blieben. Eine Predigt über das letzte Gericht und das alle Mysterien beschliessende „Te Deum" beenden auch dieses Spiel.

*) Théophile, ein ehrgeiziger junger Priester, verschreibt, eine Art Faust, seine Seele dem Teufel, um durch dessen Hilfe eine verlorene Stellung wieder zu erlangen; nach Erkenntnis seines Unrechts und siebenjähriger Busse wird ihm durch Intervention der h. Jungfrau sein Seelenheil wieder restituirt.

**) In diesem Stücke, in welchem das wunderthätige Bild des h. Nicolas eine Hauptrolle spielt, finden sich neben rührend ernsten Kampfscenen, köstlich realistisch gehaltene Bilder und Gewohnheiten aus der Zeit und Heimat Bodels, bis herab zum ausgelassen rohen Treiben in einer picardischen Schenke. S. Nicolaus ist überhaupt ein glücklicher und angesehener Rivale der h. Jungfrau, wie aus den Miracles der „Filles dotées", der „trois Clercs", des „Juif volé", des „Fils de Gedron" u. a. hervorgeht.

***) In den vielfach vorkommenden „Miracles de Notre-Dame", keineswegs originalen Erfindungen ihrer Verfasser, denn sie schöpften ihren Stoff aus verschiedensten Quellen, der Legende, den apocryphen Evangelien, der Geschichte, den Volksepen u. s. w., wird die Lösung des Knotens stets durch plötzliches Dazwischentreten der Madonna herbeigeführt. Mag die Verwickelung noch so gross und dem menschlichen Ermessen noch so unlöslich erscheinen, sie fügt stets alles zu gutem Ende. Unter derartigen Stücken sind auf die chansons de geste zurückzuführen: „le jeu d'Amis et d'Amille", „le jeu de Berthe, femme du roi Pepin" (nach „Berthe aus grans pies" von Adenet li Roi), „le jeu de la Marquise de la Gaudine" (nach Macaire), „le jeu de Robert le diable" (nach „la fille du roi de Hongrie" im (Roman „de la Manekine" von Ph. de Remi), „le jeu d'Ostes, roi d'Espagne (nach dem berühmten Veilchenroman des Girbert de Montreuil) u. a. Auf historische Vorlage gründen die Miracles „le baptême du roi Clovis" (nach Gregor von Tours), „l'histoire de la destruction de Troie la grant" par Jac. Millet, „l'histoire du siège d'Orleans" u. a.

des Herz und für seine ungehört verhallenden Klagen ein warmes Empfinden bekunden.*)

Unter den Musikern dieser Zeit nimmt der Trouvère-Ménestrel Adam de la Halle (oder Hale) die hervorragendste Stelle ein. Naiv, kaustisch, geistreich, verdient er ebenso eingehende Beachtung als anerkennende Beurteilung. Seine Heiterkeit, sein Witz, sein zu losen Streichen stets aufgelegter Humor, nicht minder seine Geschicklichkeit haben ihm den

*) Nicht allein die nordfranzösischen, auch die provençalischen Troubadours haben sich grosse Verdienste, insbesondere um die Entwickelung der weltlichen Schauspiele erworben. Es war in der Zeit, da man noch Unterschied zwischen rouveurs (Dichtern), conteurs (Erzählern), chanteurs (Sängern), jongleurs (Instrumentisten), joueurs (joculatores, Darstellern, davon verächtlich jonglerie) und bateleurs (Taschenspielern, Seiltänzern) machte. Unter den Dichtungen der Troubadours sind für vorliegenden Gegenstand zunächst die „syrventes" (Gedichte, in denen sich Lob und Satire mischen), „tensons" (Liebeslieder) und „comédies" (kurze, namentlich Zeitfragen comisch und satirisch behandelnde Spiele) zu unterscheiden. Als Beispiele von Tensonen mögen folgende Angaben dienen. Ein Liebhaber hat zwei Geliebte, deren eine ihm ihr Herz nur nach langem Widerstande, die andere ohne besonderes Zögern schenkte. Welcher von beiden war er mehr verpflichtet? — Ein Liebhaber ist so eifersüchtig, dass ihn der geringste Argwohn beunruhigt; ein anderer ist von der Treue seiner Herrin so überzeugt, dass er nicht einmal bemerkt, dass er gerechten Grund zur Eifersucht hat. Welcher von beiden war verliebter? — Zwei Damen hatten jede einen Verehrer. Der der einen will Mut und Geschick in einem Turnier bethätigen, das eben vorbereitet wird; da ihm jedoch seine Geliebte verbietet, Anteil daran zu nehmen, verzichtet er, wenn auch schweren Herzens. Die andere Dame fordert ihren Anbeter auf, sich dabei einzufinden, und, obwol er schwächlich und nichts weniger als heldenmütig ist, erfüllt er ihren Willen. Wer von beiden Rittern liebte seine Dame mehr? — Diese Fragen gaben Anlass zu den sinnreichsten Untersuchungen und Antworten, und da die Anschauungen stets geteilt blieben, entstanden anmutige und geistvolle Redekämpfe (jeux mi-partis), die aufgezeichnet und zweien durch Geburt und Klugheit hervorragenden Damengesellschaften in Romain und Pierre-fin zur Entscheidung überschickt wurden. Auf diese Weise entstanden die später zu so grosser Berühmtheit gelangten provençalischen Liebeshöfe (cours d'amour). — Unter den südfranzösischen Troubadours, die sich mit dramatischen Spielen befassten, sind zu nennen: Arnaut Daniel aus Tarascon (um 1190); Anc. Faydit aus Avignon, Dichter und Musiker (st. 1220), Verfasser der „Hérésie des Pères," eines satirischen Stückes auf Papst Bonifaz VIII., das der Markgraf Johann I. Justus von Montferrat, an seinem Hofe aufführen liess; Hugues Brunet aus Rhodez, Comiker (st. 1223); Guy d'Usez (siehe Teil II., pag. 145); P. de Saint-Remi (st. 1263); Perdigon, Edelmann aus Gevaudan, Poet, Sänger, Instrumentist und Comiker (st. 1269); Ricard de Noues (st. 1270); Giraud de Bournelt, limosinischer Edelmann (st. 1278). Luco de la ville de Grimaud (st. 1308),

fatalen Beinamen des „Buckligen von Arras" eingetragen — was vielleicht mit „Schelm von Arras" zu übersetzen wäre, — denn er war körperlich nicht missgestaltet, da er diese Kennzeichnung selbst ablehnt, wenn er sagt: „On m'apele bochu, mais je ne le suis mie" (Man nennt mich bucklig, aber ich bin es nicht). Wenn er sich nun aber auch gegen so üble Nachrede verwahrt, als Heiliger gerirt er sich nie; ebensowenig versucht er, sich den Ehemännern als nachahmungswürdiges Muster hinzustellen. Dieser wenig scrupulöse Gevatter, dieser Dichter, der seine Frau verliess, als ihn ihre Jugend und Schönheit nicht mehr reizten, und der in seiner Ehe nur eine lustige Geschichte sah, gut genug, einem Spiele zum Sujet zu dienen, erscheint in seinen beiden reizenden Stücken: „le Jeu d'Adam ou le Jeu de la feuillée" und „le Jeu de Robin et de Marion ou le Jeu du berger et de la bergère" als einer der trefflichsten und geistreichsten Sittenmaler. Das erste derselben, dessen satirische Handlung das flüchtige Eheglück des Dichters zum Gegenstande hat, ist mit einer Feerie durchwebt, in der Morgue, Maglore und Arsile auftreten, ebenso der roi des Aulnes de l'Artois (Erlkönig), Hellequin, dem sein Läufer, Croquesos, vorauseilt. Nach einer flandrischen Sage liebten es die Feen, in den schattigsten und verborgensten Waldwinkeln Mahlzeiten einzunehmen, welche ihnen gute Landleute bereitet und hingestellt hatten. Adam und seine Genossen, hinterm Buschwerk verborgen, wohnen der Unterhaltung und dem Schmause der phantastischen Geschöpfe bei, die unterm Schleier des Morgennebels in dem Momente, da der Tag zu dämmern beginnt, verschwinden.

Die Musik beteiligt sich mit Glück an diesem Intermezzo, indem sie während des Mahles ein von Musetten und andern ländlichen Instrumenten ausgeführtes Pastorale spielt. Adam schrieb dieses Stück wahrscheinlich schon in jungen Jahren (vor 1260), lange bevor er in die Dienste des Grafen Robert II. von Artois trat. Das zweite der eben angeführten Spiele

schrieb mehrere gegen Bonifaz VIII. gerichtete Comödien. B. de Parasols aus Sisterons, der bedeutendste unter den genannten, war der Verfasser von fünf gegen die Königin Johanna I. von Neapel gerichteten und dem Papst Clemens VII. gewidmeten Tragödien (l'Andriasse, la Tharanta, la Malhorquina, l'Allamanda und la Johannella ou la Joannada).

soll zuerst in Neapel (um 1285) aufgeführt worden sein, in welcher Stadt der fröhliche Sänger-Poet bald darauf starb.

Robin und Marion, ein liebenswürdiges Gemisch von Dialogen, Versen und Liedern, ist als ein wolgelungenes Genrebild, als das Werk eines von der Wirklichkeit begeisterten Malers anzusehen. Trefflich in die Sitten der Zeit einführend, zeigt es uns in wahrem Lichte das Verhältnis zwischen grossen Herren, die wähnen, sich alles erlauben zu können, und armen, geknechteten Bauern. Nicht mit Unrecht hat es dem Verfasser den Beinamen des Gründers der comischen Oper eingebracht, obwol bis zu einem diesen Namen wirklich verdienenden Werke noch ein unendlich weiter Weg zurückzulegen war. Sehr wahrscheinlich war Adam nicht der einzige Dichter, der derartige Stücke schrieb. Wie viele der von anderen Trouvères geschriebenen mögen nicht im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen sein?

Die Schauspieler, die Adams Comödien spielten, hatten mit denen, welche sich in dieser frühen Zeit an der Aufführung geistlicher Dramen beteiligten, nichts gemein. Es waren entweder Leute des Hofes oder lebenslustige, übermütige junge Bürgerssöhne, vielleicht auch fahrende Spielleute. Die Umwandlung des Dramas und seine völlige Loslösung von der Kirche vollzog sich zwar nur langsam und erst ein Jahrhundert später, als Adam seine Stücke schrieb; aber man datirt doch die Säcularisation des Theaters von ihm ab. Doch sehen wir uns jetzt das hübsche Singspiel „Robin und Marion“ etwas näher an.

Marion liebt Robin. Voll Sehnsucht erwartet das noch durch die letzten Geschenke ihres Freundes entzückte Mädchen denselben am Rain eines Feldes. Statt dessen, nach dem ihr Herz verlangt, kommt der Chevalier Aubert, der seinen Falken auf der Jagd verloren hat und sich nun zu trösten sucht, indem er der niedlichen Schäferin flattirt. Aber diese erwidert auf den Antrag, sich auf seinem „palafrie“ entführen zu lassen, kurzweg:

Vos perdés vo paine, sire Aubert,
Je n'aimerai autrui que Robert.
(Ihr verliert eure Mühe, sieur Aubert,
Ich werde keinen andern lieben als Robert.)

Als sich der Junker erstaunt zeigt, seine Bewerbungen zurückgewiesen zu sehen, fügt sie hinzu:

Bergeronnête sui;	(Schäferin bin ich,
Mais j'ai ami	Aber ich habe einen Freund,
Bel et cointe et gai	Schön, artig und lustig.)

Da dem so ist, entgegnet Aubert betrübt, kann ich meiner Wege gehen, und Marion singt ihm heiter-spöttisch nach:

Trairi, deluriau, deluriau, deluriele,
Trairi, deluriau, deluriau, delurot.

Nicht bessern Erfolg hat die Bemühung ihres Bruders Guiot, der nun mit seinen Cameraden herkommt und ihr gerne einen andern Liebhaber aufschwätzen möchte.

Endlich erscheint Robin mit dem Frühstück (du maton, saure Milch), das am Rand der Quelle von beiden in der glücklichsten Stimmung eingenommen wird. Wenn Robin jetzt seine beiden Vettern holte? Baudon handhabt so geschickt das tambourin, Gaultier die musette au gros bourdon (den grossen Dudelsack); wie fröhlich könnte man dann tanzen. Robin hat nichts Eiligeres zu thun, als den Wunsch seines Liebchens zu erfüllen, aber kaum hat er sich entfernt, als Aubert zurückkehrt und seine galanten Zudringlichkeiten wiederholt. Marion unterbricht ihn, indem sie ihn auf ihres Geliebten Nahen aufmerksam macht:

J'ai Robin flagoler	(Ich höre Robin spielen
Au flagol d'argent.	Auf silbernem Flageolet.)

Aubert rächt sich für Marions Weigerungen, indem er Robin durchprügelt und die junge Schäferin zwingt, sich zu ihm aufs Pferd zu setzen. Der arme Bauer wagt nicht, gegen den mächtigen Herrn aufzutreten, steckt seine Prügel ein und lauscht, hinter einem Busche verborgen, besorgt auf das weiter Vorgehende. Aber tapfer und entschlossen verteidigt sich mit Zungenhieben und Fussstössen die wackere Dirne gegen ihren Bedränger, der, an leichtere Eroberungen gewöhnt, endlich von ihr ablässt. Der hasenherzige Bursche nimmt sein tugendhaftes Liebchen mit offenen Armen auf und rühmt sich vor ihr einer Kühnheit, von der er im entscheidenden Moment nichts bemerken liess. Geschickt weiss er seine herbeikommenden Vettern als Zeugen seiner angeblichen Heldenthaten aufzurufen. Nach ihnen treten Freunde und Nachbarn auf, darunter Huars, der Ziegenhirt, und Perrète, die Schäferin. Man beginnt zu tanzen und das Königsspiel zu spielen. Der durch das Los gewählte König ist berechtigt,

die von ihm erkorene Dorfschöne an seinen Hof zu berufen und ihr Beweise seiner königlichen Gunst zu geben. Als sich aber roi Baudon erlaubt, eine unverschämte Frage an Marion zu richten, wird ihm von derselben gehörig heimgeleuchtet und bündig erklärt, dass sie Robin über alles liebe. Auf Vorschlag Perrêtes werden die champetrements fortgesetzt und beginnt alsbald wieder ein neuer Tanz.

. . . . Par amors faisons
Le tresque, et Robin le menra,
S'il veut, et Huars musera.
Et chil doi autre corneront.

(. . . . Aus Liebe wollen wir
Le tresque beginnen und Robin wird ihn anführen,
Wenn er will, und Huars wird die Musette spielen
Und die andern die Hörner blasen.)

Marion, von Robin zum Reigen geführt, singt glückselig:

Dieux! Robin, con c'est bien balé!
(Götter! Robin, wie glücklich bin ich mit dir zu tanzen!)

Der Tanz endet mit der von Péronnèle gesungenen Einladung: „Venés aprèz moi, venés le sentèle, le sentèle, le sentèle les le bos!“ Den Fussweg durch den Wald einschlagend, errreicht die Gesellschaft das Dorf, wo Schäfer und Schäferin vereint werden.

Diese wenig complicirte Handlung machte schon einen Scenerìewechsel nötig; neben dem fliessenden und ungezwungenen Dialog nimmt die Musik, der man die Prädicate graziös, leicht, ansprechend, ja selbst ausdrucksvoll nicht versagen kann, besondere Aufmerksamkeit in Anspruch. Das Gefühl moderner Tonalität bricht vielfach hervor, der Tonsetzer zielt auf bewusste Effecte ab. Marion singt, und das silberne Flageolet Robins accompagnirt ihrem Liede. Wie oft ist diese vielleicht schon den Griechen bekannte Zusammenstellung bis in die neueste Zeit herab wieder benutzt worden! Die Lieder: „Robin m'aime, Robin m'a“ und „J'ai encore un tel pasté,“ sowie die der Musette geschickt angepassten Tanzweisen sind unter Adams Landsleuten noch unvergessen. Es entsteht hier nur die Frage, ob die Lieder dieses Spiels nur einstimmig oder mit Instrumentalbegleitung gesungen wurden? Sie liegen uns zwar in gleichzeitiger mehrstimmiger Bearbeitung vor, aber den hübschen Melodien gesellt sich ein wahrhaft barbarischer,

ihre Wirkung schwer schädigender Contrapunkt. Für seine Zeit war Adam ein hervorragender Melodist, als Harmonist lag er noch ganz in den Banden einer die ersten Versuche auf harmonischem Gebiete wagenden Kunstperiode. Doch ist noch eine andere Annahme berechtigt. Wie, wenn diese zu Papier gebrachten dreistimmigen Sätzchen nur ungeschickte Studien gewesen wären, und wenn die Spielleute, welche bei der Aufführung der Adamschen Stücke mitwirkten, ihrem musikalischen Instincte folgend, dem Gehör und der üblichen Praxis nach, die Lieder secundirt oder auch mehrstimmig begleitet hätten? Das unverdorbene Ohr eilt, wir können das stündlich noch beobachten, den papiernen Kunstregeln immer weit voraus. Die Zeitgenossen Adams erkannten übrigens willig Genie und Verdienst des originellen Künstlers an. Das Stück: „le Jeu du Pellerin", wurde ganz zum Lobe des lustigen Musikanten geschrieben, und der Autor dieses kleinen, satirischen, gegen die Bettelmönche gerichteten Singspiels konnte, um demselben Beifall zu verschaffen, nichts besseres thun, als zwei Adamsche Lieder in dasselbe herübernehmen.

Die sich immer mehr verbreitende Lust an weltlichen Spielen führte unabwendbar den endlichen Ruin der religiösen Dramen herbei. Die frommen Brüderschaften, die sich jetzt bildeten, um Mysterien aufzuführen, vertrauten die Leitung derselben nicht nur ausschliesslich den Dichtern und Componisten und Geistlichen, obwol sich diese noch immer die Darstellung heiliger Personen als eine Art Vorrecht vorbehielten, sondern auch weltlichen dramatischen Autoren an; Pflege und Ausnützung der musikalischen Kunst blieb von jetzt ab den in deren Geheimnisse eingeweihten Kirchen-Capellmeistern ganz überlassen; doch begleitete, während Chöre und Instrumentalstücke in den Mysterien mehr und mehr auf allernötigstes beschränkt wurden, die kleine tragbare Orgel, damals der Grundpfeiler des musikalischen Ensembles, noch immer wenigstens die biblischen Scenen.

Die bekannteste, wenn auch nicht älteste Genossenschaft weltlicher Schauspieler wurde von ernsten und frommen Bürgern in Paris als: „Confrérie de la Passion et de la Résurrection de Notre-Seigneur" gegründet*). Zum ersten Male

*) Über den Ursprung der Passionsbrüderschaften lässt sich Folgendes mitteilen: Pilger, von heiligen Orten heimkehrend, füllten die langen Stunden

wird ihrer gedacht, als sie durch ihre Darstellungen den feierlichen Einzug Carls VI. (1380) verherrlichten, bei welcher Gelegenheit sich ein allgemeiner Wetteifer unter den Einwohnern

mühevoller Wanderung dadurch aus, dass sie Lieder ersannen, die sie mit Erzählungen aus dem Leben und vom Tode Christi oder des jüngsten Gerichts, den Wundern und Martyrium der Heiligen, mit Fabeln und Visionen mischten und dialogisirt einem sich um sie sammelnden Hörerkreis vorführten. Truppweise einer Fahne folgend, auf der ein buntfarbiges Bild prangte, in der Hand den Pilgerstab, auf Hut und Mantel Muscheln, rasteten sie auf Strassen und Plätzen, sangen ihre Weisen und brachten sie mit entsprechenden einfachen dramatischen Scenen in Zusammenhang. Barmherzige Pariser Bürger gewährten den sich in dieser Stadt mehr als anderswo zusammenfindenden Waliern die Mittel, sich ein ständiges Theater zu errichten, worin sie an Festtagen ihre Spiele, „mystères" genannt, geben konnten. Ein erster Versuch mit einer feststehenden Bühne wurde zuerst in dem einige Stunden von Paris gelegenen Städtchen Bourg de S. Maur mit einem der Passionshandlung folgenden Stücke gemacht, das grossen Zulauf fand. Der Prévôt von Paris, der es ungern sah, dass die Bürger dieser Stadt, in der schon seit 20 Jahren, besonders gelegentlich festlicher Einzüge der Könige, ähnliche Aufführungen beliebt waren, sich auswärts vergnügten, wobei es kaum ohne Ausschreitungen und Unanständigkeiten abging, verbot durch strenge Ordonanz, 3. Juni 1398, allen Personen seiner Gerichtsbarkeit ebenso die Mitwirkung an den Spielen in S. Maur, als den Spielenden selbst die Aufführung anderer als der Legende entnommener Stücke. Die Gesellschaft, die nach der Zeitsitte für ihre Gottesdienste bereits die Kirche S. Trinité gewählt, fasste nun, nachdem sie sich mit einem Bittgesuch erfolgreich an König Carl VI. gewendet und von diesem ein Patent verliehen erhalten hatte, den Plan, in dem bei dieser Kirche gelegenen Spital, la croix de la reine, den grossen Saal des Erdgeschosses zu mieten, der 21 Klafter lang und 6 Klafter breit und durch Arcaden gestützt war, und hier ihre Bühne aufzuschlagen. Ihre an Fest- und Feiertagen aufgeführten Spiele fanden solchen Anklang, dass man, wenn sie stattfanden, die Vespern in den verschiedenen Kirchen der Stadt früher hielt, damit den Gläubigen die Möglichkeit des Theaterbesuchs erleichtert wurde. Selbst die fürchterlichen Kriege, welche während des 15. Jahrhunderts Frankreich so grausam heimsuchten, vermochten einen merkbar störenden Einfluss auf diese Spiele nicht zu üben, ja es entstanden um diese Zeit sogar noch andere Schauspielergesellschaften, „les Clercs de la Bazoche" und „les Enfants sans souci", die nachmals zu grossem Rufe und Einfluss gelangten und gefährliche Concurrenten der Passionsbrüderschaft wurden. Mit der Zeit wurde nämlich das Publicum der ernsten Sujets der Mysterien müde. Im Interesse ihrer Einnahmen mischte die Truppe der Confrérie in ihre Darstellungen immer mehr Scenen profanen und burlesken Characters. Man nannte diese Mischspiele „Jeux de Pois-Pilez", aber zu fromm, um diese unheiligen Zuthaten selbst darzustellen, vertrauten sie deren Aufführung den „Enfants sans-souci" an. Als 1539 das Spital bei S. Trinité seiner ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben wurde, siedelte die Confrérie in das Hôtel de Flandre über. Dieses Gebäude musste jedoch, wie die Hôtels d'Arras, d'Estampes und de Bourgogne, 1543

von Paris kundgab, so dass derselbe so prächtig wie möglich ausfallen konnte.*) Keines der Stücke, der nun zu einer Brüderschaft vereinten Mitwirkenden, wurde so bewundert, wie das Mysterium von der Passion**). Daher auch die schliesslich von ihnen angenommene Bezeichnung „Passionsbrüderschaft“. Der ihr immer geneigt bleibende König verlieh ihr im Dec. 1402 ein Privilegium, wodurch sie die erste autorisirte Truppe

auf Befehl Franz I. niedergerissen werden. Der Ausgabe für Miete und Transport ihres Theaters müde, beschloss sie nun, sich einen Platz käuflich zu erwerben und sich darauf ein eigenes Theater erbauen zu lassen. Durch den Kaufmann J. Rouvet, eines Gesellschaftsmitgliedes, liess sie einen Teil des zerstörten Hôtel de Bourgogne, d. i. ein Gemäuer von 17 Klafter Länge und 16 Klafter Breite, für sich erstehen, wofür sie an den König 16 liv. vom Hundert jährliche Abgabe, an Rouvet und seine Erben 225 tourn. jährl. Rente zu entrichten hatte; letzterer erhielt für sich und seine Kinder zugleich die Verfügung über eine Loge (Kauf-Contract 30. April 1548). Der Mischung von Heiligem und schlechten Spässen war man aber nun endlich auch überdrüssig geworden. Auch die Kirche konnte solche Profanation der ehrwürdigsten Mysterien des christlichen Glaubens ferner nicht mehr dulden. Als daher, nachdem das neue Theater erbaut war, die Confrérie die Bitte, ihre Spiele wieder beginnen zu dürfen, beim Parlament einreichte, wurden ihr zwar alle alten Privilegien bestätigt und ihr, 17. Nov. 1548, auch die ausschliessliche Berechtigung, in Paris und dessen Bannmeile Theater zu spielen, aufs neue zugesichert, aber es ward zugleich angeordnet und befohlen, nur profane, anständige und erlaubte Stücke zu geben, Passionsaufführungen aber für die Folge strengstens verboten. In dem Momente, da die Passionsbrüder ans Ziel lang gehegter Wünsche gelangt waren und endlich sich ein eigenes Theater erbaut hatten, war es mit den Passionsspielen für immer vorbei. Ihre Rechte wurden gewährleistet, ihre Thätigkeit (Tücke des Schicksals!) brachgelegt. Die religiösen Schauspiele blieben fortan von der ersten Bühne Frankreichs verbannt.

*) Siehe Teil I, pag. 104 u. Teil II, pag. 142.

**) Das Mysterium von der Passion ist eine mit vielen Episoden ausgestattete und in mehrere journées (Tagwerke) eingeteilte dramatische Bearbeitung der ganzen Lebensgeschichte Christi. Von Johannes dem Täufer mit einer Predigt über den Spruch „Das Wort ward Fleisch“ eröffnet, finden sich unter den zahlreichen Mitwirkenden die Personen der Dreieinigkeit, Engel und Erzengel, Propheten und Apostel, das heilige Synedrium, Herodes mit seinem ganzen Hofe, Satan und sein Gefolge und viele andere erdichtete Figuren. Bei aller Roheit und Geschmacklosigkeit ist der Conception dieses umfangreichen Mysteriums Grösse und energische Phantasie nicht abzusprechen. Auch die Charactere sind nicht vernachlässigt. Neben gemeinen, grotesken, albernen und grässlichen Scenen finden sich oft hochpoetische und ergreifende. Die Sprache ist nichts weniger als gewöhnlich; sie zeigt ebenso lyrischen Schwung als sonoren Wortpomp und ist reich an kräftigen und rührenden Stellen. Verfasser des grossen, in der Folge unablässig erweiterten und mit neuen Zuthaten

Frankreichs, ja Europas wurde. Sie etablirte sich im Spital S. Trinité, nahe am Thore S. Martin. Vom Clerus ermutigt, der sich noch immer wenigstens einen Teil früheren Einflusses zu sichern und den Theaterinteressen eine ihm günstige Wendung zu geben suchte, wandte sich den stets enthusiastisch aufgenommenen Mysterien die Teilnahme des Volkes in aussergewöhnlichem Grade zu. Man war entzückt, eine populäre Kunst gewonnen zu haben, und das Pariser Unternehmen fand bald in allen grösseren Städten des Landes glänzende und zahlreiche Nachahmung. Fürsten, Geistliche, Stadträte, Bürger und Leute aus dem Volke, rivalisirten in ihrem Eifer für diese Schauspiele und von Eigenliebe und Theaterfanatismus getrieben, gingen sie Wetten ein, wer unter den Mitwirkenden das stärkste Gedächtnis und meiste Talent entfalten würde. Die

---

versehenen Passionsspiels ist nicht, wie irrtümlich oft angegeben wird, der Bischof Michel von Angers (st. 1447), sondern der Leibarzt König Carls VIII., der gelehrte J. Michel (st. zu Quirs in Piemont, 22. Aug. 1493). Doch dürfte auch er nur eine ältere Vorlage neu überarbeitet und versificirt haben; denn „la Résurrection" wurde schon 1376 in Cambrai und 1390 in Paris aufgeführt. Hier auch ferner 1398—1402 und 1473 „la Passion et la Résurrection". Letzteres Spiel sah man auch 1413, 1427, 1445 und 1455 in Amiens, 1430 in Rennes, 1434 und 1439 in Draguignan. In Metz kam 1437 „la Passion et la Vengeance de J. C.", in Rodez „la Passion ou la Chute des démons et la Chute de l'homme" zur Darstellung. In Rouen fanden 1445, 1452 und 1474, in Lyon 1447 und 1485, in Orleans um 1460, in Auxerre 1462, in Sens 1471, in Clermont-Ferrand 1477, in Troyes 1483, in Lille 1484, in Rheims (gelegentlich der Krönung Carls VIII.) 1484, in Tours 1485 Passionsvorstellungen statt. Jetzt erst, 1486, trat in Angers, wo man schon 1456 und 1471 „la Résurrection" gegeben hatte, Michel mit seinem grossen Passionsspiel hervor. Das in 4 Tagwerke geteilte Stück wurde auf der place des Halles am 12., 14. und 24. August und 4. September aufgeführt. Der Dichter selbst spielte die Rolle des Lazarus. Es waren am ersten Tage 87, am zweiten 100, am dritten 87 und am vierten 105 Personen (Statisten und stumme Personen nicht gerechnet) beschäftigt. Acht Jahre früher hatte in Aix vor dem König René die Aufführung des zweitwichtigsten Mysteriums dieser Periode stattgefunden: „les actes des Apôtres", von den Gebrüdern Arnoul und Simon Greban. Andere Mysterienspiele oder, wie man sie besser nennen sollte, „miracles", knüpften sich an die Persönlichkeit der Schutzpatrone einzelner Städte; doch begegnet man schon 1354 in Aunai einem Miracle: „Théophile", 1395 in Paris der „histoire de Griselidis", 1409 in Metz der „Apocalypse", 1433 in Draguignan und 1485 in Caylux „les trois Rois", 1453 in Dijon „le jeu du Saint-Esprit", 1477 in Abbeville „Daniel", 1488 ebenda „Jonas" u. s. w. Im Zusammenhang mit der Passion stehen: „la Nativité de Notre-Dame et l'Enfance de Jésus (1333 Toulon); „la Nativité et l'Assomption" (1351 Bayeux); „l'Ascension"

Franzosen, geborene Schauspieler und mit bewundernswürdigem Bühnengeschick begabt, zeigten hier noch ganz besonderen Ernst, nahmen das Studium der Rollen sehr wichtig und trieben die Nachahmung der Natur oft zu den äussersten Grenzen. Die Chronik von Metz berichtet, dass 1437 Nicole, Pfarrer von S. Victor, fast am Kreuze verschmachtet wäre, hätte man ihm nicht noch rechtzeitig geholfen. Judas wurde mehr als einmal beinahe gehenkt, und viele der damaligen Schauspieler wurden vor der Zeit vom Feuer der Hölle erreicht, während andere wieder ihre Sünden dadurch büssten, dass sie während der mehrere 100 Verse umfassenden Scenen am Kreuze oder in der Luft an Stricken hängen mussten*). In einem zu Seure

(1416 Lille); „l'Assomption de Notre-Dame" (1442 Montauban); „la Nativité" (1451 Rouen); „les miracles de Notre-Dame" (1462 Bouafles); „S. Jean-Baptiste" (1462 Saumur); „l'Incarnation et la Nativité de J. C." (1474 Rouen). Alle einzelnen Momente dieser Stücke fasste das Passionsspiel in einem grossen Rahmen zusammen. — In obigem mildem Urteile über die Passionsmysterien, die allmälig in geschmackloseste Übertreibung auswuchsen, stimmen jedoch nicht alle Kenner der altfranzösischen Literatur überein. Wol war ja der Zweck der Confrérie, das sehr unwissende Volk auf zugleich unterhaltende und erbauliche Weise für die Geheimnisse des Christentums zu interessiren, ein gewiss löblicher, aber um solchen Plan mit Glück ausführen zu können, bedurfte es anderer geistiger Capacitäten, als ihr verfügbar waren. Ohne Ahnung eines kunstreichen theatralischen Aufbaues erscheinen die von ihnen dargestellten Dichtungen roh, unförmlich, planlos. Ohne Erfindung und Zusammenhang wird das Evangelium vielfach nur dialogisirt und auf die naivste Art paraphrasirt. Der Heiland hält halb lateinische, halb französische Predigten, wie die damaligen Dompfaffen, reicht seinen Jüngern im Abendmahl Hostien, erscheint bei seiner Verklärung auf Tabor zwischen Moses und Elias in einer Carmelitenkutte, fliegt auf Satans Schultern zur Tempelzinne u. drgl. Judas tötet den Sohn des Königs Ischarioth, erschlägt seinen Vater, heiratet seine Mutter, bereut und wird närrisch. Mahomed zählt zu den Heidengöttern; der Landpfleger Cyrenus, als Mohamedaner gedacht, verkauft Bistümer an die Meistbietenden (wol eine Satire auf zeitgenössische Zustände), Satan bittet um Lucifers Segen u. s. f. Gewiss würden die Dichter dieser Zeit Besseres geleistet haben, ihre Unwissenheit nicht in so auffallender Weise hervorgetreten sein, wenn sie in weltlichen Stücken ihrer Einbildungskraft freien Lauf gelassen hätten.

*) Neben den Mysterien waren die sogenannten „miracles", d. i. dramatisirte Lebensläufe der Heiligen, in denen sich die Dichter noch mehr Freiheiten als in den biblischen Scenen gestatteten, besonders beliebt. Erbauliches und Unsittliches findet sich hier dicht neben einander. Ascetische, graubärtige Heilige müssen in der Regel alle erdenkbaren Anfechtungen, besonders durch üppige Dirnen, über sich ergehen lassen. Im „jeu de Sainte-Barbe" wird die Heilige an den Füssen aufgehängt. In dieser sonderbaren Position redet sie aufs rührendste

in der Bourgogne zur Ehre Gottes, Mariens und des sehr ehrwürdigen Stadtpatrons S. Martin stattgehabten Spiele verbrannte sich einst Satan beim Herausfahren aus dem Höllenrachen sehr erheblich das, worauf man sitzt, und hatte hinterher zum Schaden noch den Spott.*)

zu dem Tyrannen, der ihr Martyrium angeordnet hat, und hält ihm besonders seine Grausamkeit und Brutalität bezüglich des Unanständigen ihrer Todesart vor; aber dadurch erbittert sie denselben nur noch mehr, und sie wird nun, immer am Galgen hängend, mit eisernen Kämmen grässlich zerfleischt und an brennenden Lampen geröstet. Wie diese Täuschung auszuführen war, mögen Fachmänner entscheiden.

*) Das Stück hiess: „la vie de Monseigneur S. Martin en façon que à la voir jouer le commun peuple pourroit voir et entendre facillement, comment le noble patron du dit Seure en son vivant a vescu saintement et devostement.“ Als auf den obigen Schrecken hin S. Martinus wunderbar selbst eingriff und Hilfe gewährte, spielten die ängstlich gewordenen Acteurs nun kühn wie die Löwen; und auch Satan zog sich andern Tags, da wenigstens der Schaden an seinem Costüme ausgebessert war, heiter aus der Sache, indem er zu Lucifer sprach:

Mille mort te puisse avorter,
Paillart, fils de putain cognu,
Pour à mal faire t'en orter
Je me suis tout brûlé le cul.

In Paris und andern französischen Städten hatten sich, wie im gleichen Falle in Deutschland die Meistersinger, Handwerker zur Passionsbrüderschaft vereinigt. In Antwerpen war es die Brüderschaft des heiligen Lucas, meist aus Künstlern bestehend, in Rom die Fraternità del Gonfalone, welche die Spiele ausführten. In York ging, bevor 1426 die Bürgerschaft auf die Ermahnung eines frommen Bettelmönchs hin beschloss, das Mysterium am Vortage zu halten, die Fronleichnamsprocession unmittelbar in letzteres über; jedes Gewerk hatte darin eine Scene aus der heiligen Schrift darzustellen. Nahm eine ganze Stadt das Spiel in die Hand, dann erging an alle, die zur Ehre Christi und zum Heil ihrer Seele mitspielen wollten, unter Trompetenschall ein feierlicher Aufruf (le cri du jeu). Es zeugt für den Ernst und die Wichtigkeit, mit denen die Sache behandelt wurde, dass alle Beteiligten einen Eid in die Hand einer Gerichtsperson zu leisten hatten, Gut und Leben dafür einzusetzen, dass sie übernommene Rollen wol lernen und sich rechtzeitig einfinden wollten. Da oft die Häifte der Stadtbewohner unter den Mitspielenden sich befand, vermochten insbesondere die Volksscenen grosse Wirkung zu machen. Derartige Vorstellungen konnten selbstverständlich nur im Freien stattfinden. Die Kosten solcher, als religiöse, gottgefällige Werke angesehener Unternehmungen (weshalb man die Spiele anch mit dem von allen Mitwirkenden auf der Bühne knieend gesungenen: „Veni Spiritus Sancte“ begann und mit dem „Te Deum“ schloss), an deren gelungener Durchführung die Ehre der betr. Städte mit in Betracht kam, wurden meist durch freiwillige Spenden aufgebracht. Der Darstellung der vielfach nicht in Acte, sondern in Tagewerke geteilten, von der Schöpfung bis zum Weltgerichte reichenden, über Jahrtausende im Hand-

In den Spielen der Folgezeit herrscht bereits der gröbste Materialismus und nur selten noch vermag ein naives Gefühl zum Durchbruch zu gelangen. Verurteilt, stets die gleichen Sujets in cyclischen Dramen zu bearbeiten, begannen die ihre Vorgänger unverschämt plündernden Autoren späterer Tage, den Dichtungen, die sie neu bearbeiteten, nur immer neue Episoden hinzuzufügen, ohne andererseits die alten zu streichen. So erlangten die ursprünglich auf ein gewisses Mass beschränkten Stücke zuletzt ungeheure Proportionen. Man zählte die Mitwirkenden nach Hunderten, die Verse nach Tausenden. Ein Werk von 20000 Versen hatte nichts abschreckendes mehr und man gelangte dahin, Mysterien von 50000 oder 80000 Versen zu spielen, deren Aufführung häufig von Sonntag bis Sonntag dauerte; ja man spricht von einem vierzigtägigen derartigen Spiele.

Die Bühnen dieser Zeit hatten alle so ziemlich noch die gleiche Einrichtung, wie die zu den liturgischen Stücken erbauten. Noch immer waren sie in drei, allmälig allerdings sehr erweiterte Stockwerke geteilt. Die Darstellungen griffen hinüber ins Jenseits, zogen das Über- und Unterirdische in ihren Kreis. Im obern, reich mit Teppichen, grünenden Bäumen und duftenden Blumen geschmückten Stockwerke, dem Paradiese, befand sich hinter einem Vorhang die Orgel. Unmittelbar vor ihr sass auf goldenem Throne, in langem Talare und mit ehrwürdig weissem Barte Gott Vater. Die ihm zugedachten Reden wurden, eine sinnige Hindeutung auf die in ihm verkörperte h. Dreieinigkeit, vielfach dreistimmig (von Alt, Tenor und Bass) gesungen. Zunächst neben ihm befanden sich die allegorischen Personen: Friede, Barmherzigkeit, Gerechtigkeit und Wahrheit; umher in weiterem Kreise die 9 Ordnungen der Engel. Rings um die Mittelbühne, den eigentlichen Spielplatz, einen grossen freien Raum, auf dem die Volksmassen sich ungehemmt

umdrehen hinwegschreitenden Stücke konnte also jedermann unentgeltlich beiwohnen. Solche Spiele wurden dadurch zu Volksfesten edelster Art. Das war nur in Paris anders. Dort verbot der beschränkte Raum die Entwicklung allzugrosser Massen und die sehr bedeutenden Auslagen mussten durch das Eintrittsgeld gedeckt werden. Die Confrérie wusste alimälig das Entrée so hinaufzuschrauben, dass während der Fasten eine Loge 50 Thaler kostete. Aber da war gleich wieder das allzeit wachsame Parlament zur Hand, das ein für alle Male dafür 2 Thaler normirte.

entwickeln konnten, waren Häuser, Lauben, Logen und Sitzplätze (ein altes Scenarium zählt 18 solcher Punkte auf) errichtet oder durch Umzäunungen und angeklebte Zettel, welche nötige Aufklärungen über Land, Ort oder Gebäude gaben, in denen die Handlung vor sich ging, bezeichnet. Alle Mitwirkenden, selbst der Esel und der Ochse, nahmen bereits bei Beginn des Spiels ihre Plätze ein und verliessen dieselben nur dann, wenn die Reihe der Action an sie kam, so dass sie also während des ganzen Stückes auf der Scene verblieben. Wer nicht gerade zu agiren hatte, galt nicht als anwesend. Es war auch denkbar, dass an verschiedenen Stellen gleichzeitig gespielt wurde. Unter den Bauten waren das Haus des Pilatus und die sogenannte Burg die ansehnlichsten. In letzterer fanden das Abendmahl, die Geisselung, die Dornenkrönung und andere wichtige Handlungen statt. Bemerkenswert waren auch das elterliche Haus der Jungfrau und ihr Betzimmer. Den untersten Bühnenteil bildete die mit Kesseln und Pfannen zum Lärmen und Rauchmachen stets wolausgerüstete Hölle. Mit dem sich mehr und mehr erweiternden Umfang der Stücke und dem zunehmenden Ausstattungspompe ward auch dem Spiele der Dämonen immer grössere Aufmerksamkeit und weiterer Raum gewährt. Ohne „la grande Diablerie", d. h. Scharen von Teufeln, die sich gegenseitig mit den gröbsten Invectiven regalirten, groteske Rundtänze aufführten und oft solchen Höllenlärm vollführten, dass selbst Lucifer und Cerberus nur mit Mühe die Ruhe wieder herstellen konnten, war eine Mysteriumsdarstellung ganz undenkbar. Obwol Satan mit seiner Brut die aus der Tiefe furchtbar dräuende Nemesis und die unheimlich gegen Gott wirkende Gewalt vertritt, als personificirte Lüge, Tücke, Heuchelei und Falschheit erscheint, ist er doch, mit Hörnern, Schwanz und Pferdefuss ausgestattet, wenn er auch manche seiner Opfer in possenhafter Weise auf Schubkarren holt oder anderswie in die Hölle zerrt, nicht selten der überlistete, dumme und ausgelachte Narr und Spassmacher der Stücke.

Vorn, längs des Prosceniums zog sich eine Brücke (parloir) hin, die den Schauspielern als Verbindungsweg diente, und auf der der Leiter des Spiels, meist ein Cleriker in priesterlichem Gewande, S. Augustin personificirend, seinen Platz hatte. Er hatte die Predigt zu halten und die Gebete zu

sprechen, mit denen jedes Mysterium begann, musste die einzelnen Mitwirkenden den Zuschauern vorstellen, letztere auch durch sein laut gerufenes: silete! fleissig zum Schweigen ermahnen und die Evangelienstellen lesen, welche sich der Darstellung entzogen, aber zum Verständnis der Handlung unerlässlich waren.

Die Costümirung wird man sich einfach, aber doch characteristisch zu denken haben. Die h. Personen bedienten sich priesterlicher, ja selbst bischöflicher Gewänder, für die Nebenrollen erschienen die mittelalterlichen Trachten gerade malerisch genug; doch liebte man schon allerlei Maskenspiel, und an phantastisch herausgeputzten Gestalten mag es gewiss nicht gefehlt haben. Man betrachte z. B. nur die Passionsfolgen von Lucas von Leyden, Albrecht Dürer u. a. alten Malern. Da Frauenrollen nur von jungen Männern gespielt wurden, war von vorne herein Maskirung geboten. Die aus der Hölle erlösten Altväter kamen im Hemde. An allerlei künstlichen Maschinerien war kein Mangel, wie schon die Schlange am Baum der Erkenntnis im Spiele von „Adam“ und das rasche Aufgehen des vom Satan gestreuten Unkrautsamens beweist. Mosis Stab grünte, der Feigenbaum welkte unter Christi Verfluchung plötzlich. Judas wurde von Beelzebub möglichst täuschend gehängt. Er hatte unterm Rocke einen schwarzen Vogel und Gedärme von einem Tiere, die, als der Teufel ihm das Kleid aufriss, herausfielen, worauf dann Satan und der ihm Verfallene auf schräg gespanntem Seile zur Hölle rutschten. Versenkungen und Flugwerke ersetzten früher schon die zur Communication zwischen den verschiedenen Stockwerken anfangs dienenden Leitern. Martern und Enthauptungen wurden mit grausamer Wahrheit dargestellt. Im letzteren Falle pflegte der Kopf 3 Sprünge zu machen, wobei ihm jedesmal ein Blutstrom entquoll. Unter den auf der Bühne aufgeschlagenen Gemächern fehlte nie die mit grünem Stoffe verhangene Zelle, in der undarstellbare Ereignisse, z. B. Entbindungen, vor sich gingen; aber dem Publicum blieben die Schmerzensschreie der Kreisenden und die Trostsprüche der Wehmütter nicht vorenthalten.

Im Bestreben, die Menge anzuziehen, hielten sich die Compilatoren endloser Bühnenstücke gerne an Nächstliegendes, und indem sie das ihnen im Volksleben und ihrer Umgebung täglich vor Augen Tretende nicht ohne Geschick in ihre Spiele

zu verflechten wussten, sicherten sie sich Zulauf und Zufriedenheit des Publicums. Nicht das Neue allein ists, was auf der Bühne vorzugsweise zündet, sondern das als selbstverständlich betrachtete Altbekannte. So finden sich denn in diesen merkwürdigen Stücken viele drastische und interessante Scenen aus dem Tagestreiben und treueste Schilderungen von Menschen und Dingen damaliger Zeit, welche für culturgeschichtliche Studien schätzbarstes Material liefern.

Zu Anfang des 14. Jahrh. bildeten die Gerichtsbeamten oder, wie man sie hiess, „les Clercs de la Bazoche", eine mächtige Zunft in Paris. Sie hatten, wie die Spielleute und andere angesehene Zünfte, ihren König, der eine der des wirklichen Königs ähnliche Mütze trug, seinen vollständig organisirten Hofstaat hatte und sogar Münzen prägen durfte, die innerhalb der Zunft Geltung hatten; sie hatte ferner ihr specielles Gericht, ihre Privilegien und ihre besondern Feste, Umzüge, Maskenspiele und dergl.; wo irgend die Fahne mit dem Wappen der Bazoche (drei Tintenfässer im blauen Felde) erschien, erregte sie Jubel. Der Erfolg der Pariser Passionsbrüder reizte nicht nur andere Städte dazu, die Spiele derselben nachzuahmen, auch in Paris selbst erstand ihnen allmälig eine bedenkliche Concurrenz. Als ein Edict und eine Verordnung König Philipps des Schönen (23. März 1302 und 1305) dem Parlamente die Hauptstadt des Landes als bleibenden Sitz angewiesen hatte, errichteten die Bazochiens, die sich als gelehrte Genossenschaft besonders dazu berufen fühlte, eine neue Spielgesellschaft, die, im Palais, im Châtelet, im nächstbesten Privathause spielend, entsprechend der höhern Bildungsstufe, auf der sie sich wusste, nun auch eine andere Art von Stücken, und zwar allegorischen Inhalts, moralités gen., darstellte.*) Sie

*) Man weiss nicht, zu welcher Zeit die Bazochiens ihre Spiele begannen; doch sah sich bereits 1441 das Parlament genötigt, gegen die Freiheit und Zügellosigkeit derselben energisch einzuschreiten. Sie misshandelten Religion und Sitte gleicherweise. Es war ihnen daher fortan nur die Aufführung solcher Stücke gestattet, welche dem Parlament vorgelegt waren und dessen Genehmigung erhalten hatten. 1540 und 1545 ward ihnen, da sie dieser Verpflichtung nicht immer nachgekommen waren, die Fortsetzung ihrer Spiele bei Strafe des Stranges untersagt.

konnte sich bald der geschicktesten Schauspieler und der fruchtbarsten Comödiendichter rühmen. An Stelle biblischer, setzten die Bazochiens abstracte Personen, denen sie wirkliches Leben gaben, z. B. Gutunterrichtet und Schlechtunterrichtet, Gutes Ende und Schlechtes Ende, Willensfreiheit, Glaube, Zwang, Demut, Kühnheit, Zärtlichkeit, Keuschheit, Wollust, Rebellion, Narrheit, Handwerk und Kaufmannschaft, Grosse Ausgabe und Kleine Einnahme, Schande, Elend, Hoffnung auf langes Leben, Verzweiflung an der göttlichen Gnade u. s. w.; sie personificirten sämtliche menschliche Laster und Tugenden, Fehler und Vorzüge.

Dem Geschmacke der Leser des berühmten Romans von der Rose von Guill. de Loris aus Gatinois (1240) folgend, verlor jedoch das Theater der Clercs de la Bazoche bald seine erste Erhabenheit und strenge Würde. Die Moralität begann sich ein gefälliges Ansehen zu geben und die Liebe zur Schöngeisterei zuletzt soweit zu treiben, dass sie daran zu Grunde ging. In folgenden Jahrhunderten erst vermochte ein Geist, wie der Molières, das von den Bazochiens einst cultivirte Gebiet wieder zu metamorphosiren und sich, nachdem die unvergänglichen Comödien „l'Étourdi", „leMisanthrope", „Tartuffe" u. s. w. entstanden waren, als Erbe des allegorischen Theaters zu erklären.

Ausser „moralités" stellte die Gesellschaft auch „soties" und „farces" dar, Stücke, deren Ursprung zweifellos auf die comischen Feste des Mittelalters zurückgeht, von denen oben gesprochen wurde. Die „sotie" war eine Art „moralité," die aber an Stelle des Wesens ernster Predigt übermütige Satire setzte. Auch die meisten Personen dieser Stücke waren allegorische: Missbrauch, Alte Welt, Adel, Geistlichkeit, der glorreiche und der liederliche Dumme u. s. f. Aus der „sotie" liess der schöpferische Geist Molières in der Folge die satirische Comödie entstehen, z. B. „les Précieuses ridicules", „le Bourgeois gentilhomme", „les Femmes savantes" u. a.

Was die „farce" anlangt, hatte sie, bevor sie, wie die „moralités", in unerträglicher Weise ausartete, keine andere Absicht, als zu amüsiren und jenes laute und herzliche Lachen zu erregen, das gesunde Heiterkeit und treffende Satire immer hervorrufen. Sie lebte von Epigrammen und Einfällen. Bosheit ersetzte, was Stücke anderer Gattung voraussetzten. „Farces"

und „soties" verdankten dem alten Theater nichts, sie bildeten ein neues, wesentlich französisches Genre; heute noch zeichnet sich die französische Nation darin aus. Es kann daher nicht überraschen, dass zur Ausbreitung und Ausbildung desselben manche Verbindungen entstanden, und dass endlich das weltliche Schauspiel das geistliche vollständig überwucherte und verdrängte.

So traten jetzt aus jungen Bürgern und Studirenden, von jovialem Humor und übersprudelnder Lebenslust beseelt, die „Enfants sans souci" zusammen, die sich einen Vorstand wählten, der den Titel „prince des sots" annahm, und die ihre Bühne unter den Pfeilern der Halle aufschlugen. Keiner der vorhandenen Corporationen sich anschliessend, verständigten sie sich doch leicht mit den Bazochiens. Genötigt, den Brüdern der Passion eine Abgabe zu zahlen, concurrirten sie mit Glück und Erfolg mit diesen sich im Besitz des Monopols der theatralischen Industrie befindenden Privilegirten. Sie übernahmen in den ernsten Mysterienspielen die comischen Scenen, wodurch die „jeux de pois pilés" genannten Mischspiele entstanden. Die Mischung beider Repertoires gefiel den guten Parisern ausserordentlich. Mannigfaltigkeit war ja von je die Devise der Theaterfreunde. Endlich fassten die genannten drei Pariser Gesellschaften, die wichtigsten derer, die um diese Zeit in dieser Stadt bestanden, den klugen Entschluss, sich zu vereinigen und den erzielten Gewinn unter sich zu teilen. Jede behielt das Recht, ihr besonderes Genre auszubeuten und stand sich gut dabei; zugleich war nun aber auch eine Entwicklung möglich, die den Interessen der Kunst, wie den Wünschen der Spieler günstige Unabhängigkeit sicherte. Von jetzt ab, da sie leider immer mehr in Schlamm und Schmutz versanken, verzichteten die Schauspiele fast völlig auf die Mitwirkung der Musik; kaum wurde in einer Farce noch ein Lied gesungen.

Ehe wir die Entwicklung der französischen Bühne weiter verfolgen, sei eines Stückes besonders gedacht, das mit Recht als eines der berühmtesten Denkmäler der französischen Sprache, wie des gallischen Humors, als der Urahne der französischen,

wie der modernen Comödie überhaupt gilt. „Maître Pathelin" heisst diese Farce, die von französischen Critikern, die deren Studium ihr ganzes Leben widmeten, als etwas Unvergleichliches, allen griechischen und römischen Comödien Ebenbürtiges gepriesen wird. Der Reiz dieser Comödie wirkte mit den wachsenden Jahren verjüngend und unwiderstehlich. Maître Pathelin ist seines Zeichens ein Advocat, ein gelehriger Schüler Meister Reineckes, ein Anwalt aller Spitzbüberei, ein Rechtsfreund alles Unrechts, ein listiger, lustiger Hallunke, ein geriebener Menschenkenner, der aber endlich doch einen Schurken findet, der ihn zu übertrumpfen weiss, so dass nach dem uralten Comödienproblem, à trompeur trompeur et demi, der Preller von Handwerk geprellt abziehen muss, wodurch denn der Moral leidlich Genüge geschieht.*) Preist man wirklich mit Recht das Theater als den Spiegel geselliger Zustände, so muss die Zeit, in der der verhältnismässig immer noch ziemlich anständige und moralische Maître Pathelin (um 1470) und andere weit ausschweifendere Farcen entstanden sind, eine bodenlos schlechte gewesen sein.**) „Die Erzählungen des Decamerone, des Aretiners freche Zunge, Rabelais' zügellose Rede — sie sind alle Rosenwasser gegen den Unflat, der sich aus diesen Stücken ergiesst. Es gibt kein Geheimnis des Alcovens oder der Latrine, das sie nicht an die Sonne zerren. Dann vergesse man nicht, dass diese Stücke auf offenem Markte, unter freiem Himmel aufgeführt wurden, während Boccaccio und der Pfaffe von Meudon ihre Leichtfertigkeiten

*) Der Ausdruck „Pathelin" oder „Patelin" wurde schon am Tage nach der ersten Aufführung zur Bezeichnung eines Fuchsschwänzers gebraucht, der mit schönen Worten schmeicheind zu betrügen sucht. Es entstand sofort das Zeitwort „pateliner" (schleichen) und die Hauptworte „patelinage" (Fuchsschwänzerei) und „patelineur" (Schleicher, Streichler), die ihr Bürgerrecht im französischen Wörterbuche bis heute behauptet haben.

**) Verhältnismässig haben sich von den vielen Farcen, die im 14. Jahrh. gespielt wurden, nur sehr wenige erhalten. Man hat die Kirche, die auf ihre entartete Tochter, das Theater, stets eifersüchtig blieb, im Verdacht, die meisten derselben aus dem Wege geräumt zu haben. Den lückenhaften Besitz dieses Genres, der sich bis auf unsere Zeit vererbte, verdankt man zwei französischen Sammlern, dem Herzog la Vallière und dem Statisten Caron am Pariser Vaudeville-Theater, sowie einem zufällig in Deutschland entdeckten Manuscripte, 60 gänzlich unbekannte Theaterstücke enthaltend, das 1845 das British Museum käuflich erwarb.

wenigstens im Buche verbargen, dem dicht und dauerhaft gebundenen Buche, dessen Einband wol für ein Feigenblatt gelten konnte. Liest man diese Farcen, in welchen einzig geprügelte Ehefrauen, geprellte Ehemänner, keifende Vetteln, niederträchtige Strassenräuber und geile Pfaffen um die Krone des Zotenkönigs und der Zotenkönigin zu ringen scheinen, so begreift man, dass der Spuk den Herren der Obrigkeit bisweilen zu toll wurde. Aber als die Bedrängnis der Enfants sans souci am grössten war, gewannen sie in König Ludwig XI., der sich oft an ihren Spielen gaudirte und es nicht ungern sah, wenn das Volk bei tollen Spielen des Drucks vergass, der auf ihm lastete, einen Beschützer. Das Theater genoss unter dem grimmen Finsterlinge, so lange es an des Königs Person und sein politisches Treiben nicht rührte (darauf stand allerdings der Galgen), einer gewissen Freiheit, die unter König Ludwig XII. schrankenlos wie nie gemissbraucht wurde. Dem Spotte und Hohne der Comödie war alles preisgegeben; ja dieser nach Wahrheit verlangende König wollte nicht einmal eine Ausnahme bezüglich seiner eigenen Person gemacht wissen. Verzweiflungsvolle Lustigkeit, der Galgenhumor eines halbverhungerten, durch Kriege, Steuern und Abgaben ausgesogenen Volkes spricht sich in merkwürdig eindringlichen Tönen jetzt in den politischen Moralitäten aus. Eine wirtschaftlich gründlich zerstörte Nation musste in ihrer ausschliesslichen Sorge um das tägliche Brot zuletzt so tief sinken, dass sie zuletzt nur noch für gemeinste Sinnlichkeit und namenlose Unflätigkeit Verständnis hatte."*)

Während anerkennenswerter Wetteifer die nun vom geistlichen Joche völlig befreiten Gesellschaften weltlicher Comödianten beseelte, strebte auch die Musik darnach, eine neue Kunst zu werden und die Bande zu sprengen, in welche die Kirche sie so lange geschlagen hatte. Nicht mehr wird sie jetzt von den Geistlichen allein gepflegt; Fürsten und Adel, denen es geschickte

*) Heinrich Wittmann im Feuilleton der „Neuen freien Presse". — Der in neuester Zeit von Albrecht Graf Wickenburg ins Deutsche übersetzte und in Wien zur Aufführung gebrachte „Maître Pathelin" vermochte überraschender Weise erhofften Erfolg nicht zu erringen.

Trouvères leicht machten, sich auch ausübend mit ihr zu beschäftigen, ermutigen und fördern sie; die Genossenschaften der Spielleute verbreiten den Geschmack an ihr auch unter dem Volke. Allerdings betreffen diese Fortschritte zunächst nur die musikalische Technik. Lehrer der Kunst im höheren Begriffe bleibt der Clerus noch immer. Gelehrte Mönche und Cleriker dociren auf den Universitäten und in Collegien allein über musikwissenschaftliche Fragen, stellen mit grossem Scharfsinn und rastlosem Fleisse die Regeln dieser schwierigen Kunst fest, sind überhaupt die einzigen musikalischen Schriftsteller dieser Zeit, wie sie auch noch immer die alleinigen Componisten der auf uns gekommenen kunstreichen Messen und Motetten bleiben. Aus ihren sehr schätzbaren Tractaten ist ersichtlich, welchen Wert sie den Regeln über Tonschrift und Tact beilegen. Sie wachen mit Eifer über die Pflege des plain-chant und über Glanz und Würde des musikalischen Teiles des Gottesdienstes. Die Capellmeister der Cathedralen besitzen neben ihnen ausschliesslich das Wissen, sich inmitten der zunehmenden Complication der proportionellen Notation zurechtzufinden. Aber man achtet ihrer nicht mehr mit der früheren Ehrfurcht. Weltliche Dichter-Musiker erfinden die Lieder, welche alle Welt singt, Spieler hoher und tiefer Instrumente beleben die Tänze des Volks und seine sonstigen Lustbarkeiten. Die Entwicklung der weltlichen Gesangs- und Instrumentalmusik geht nur von ihnen aus.

So sehr man Letzteres anerkennen muss, eine wirkliche Kunstentwicklung wurde erst von dem Momente an möglich, in dem beide Richtungen sich näherten und schliesslich vereinigten. Die musikalische Technik für sich allein ist eine glänzende, aber leere Hülse; erst wenn sich das Wissen mit ihr verbindet, vermag sie erfreuliche Früchte zu zeitigen und dauernde Resultate zu erzielen. Die rhythmischen Combinationen der gelehrten Musiker dieser Periode, indem sie zugleich mit den Fortschritten des einfachen und doppelten Contrapunkts das Ohr auf neue Klänge und Formen, ja sagen wir selbst, auf Kunststücke vorbereiteten, mussten trotz allem auf den Aufschwung der harmonischen Kunst günstigsten Einfluss üben. Jetzt vermochte man endlich der Einförmigkeit des einstimmigen Gesangs durch harmonische Unterlage oder sinnreiche Imitationen zu begegnen, wurde es den Meistern der

gallo-belgischen Schule möglich, die Bande zu lösen, in denen alle Kunstäusserungen bisher schmachteten, und dem höchsten Kunstziele, durch die Musik zu rühren und zu entzücken, zuzustreben. Leicht ging das freilich nicht. Gar viele grübelnde Köpfe und unversöhnliche Pedanten, Anhänger und Verteidiger des Organums, Canons und verzierten Contrapunkts, hatten durch ihre Untersuchungen und Subtilitäten aus der tönenden Kunst eine fruchtlose Wissenschaft gemacht, die Idee der Form aufgeopfert. Aber ihrem scheinbar thörichten Hange folgend, erreichten sie dennoch ein ungeahntes Resultat; sie übten und lernten die grosse Kunst der Stimmführung und vermochten so den Meistern des folgenden Jahrhunderts als unschätzbares Erbe eine geschmeidige, kräftige, sangesmächtige Sprache zu hinterlassen, die es diesen allein ermöglichte, ihren Werken den erstrebten Ausdruck und eine günstige Wirkung zu sichern.

Im 15. Jahrhundert hatte die Musik noch ihre streng geschiedenen Ordnungen. Die im Dienste der Kunst wirkenden Musiker betrachteten sich als Wächter der Tradition und Repräsentanten der musikalischen Doctrin. Die im Hofdienste thätigen Musiker-Poeten hatten nur darauf Bedacht zu nehmen, ihren Gönnern zu gefallen und ihrem Geschmack und Verständnis zu schmeicheln. Die der theoretischen Kenntnisse ganz ermangelnden Ménétriers verlangten nach accentuirten Rhythmen, die sich dem Tanze fügten und nach populären Melodien, die jedermann ins Ohr gingen und sich leicht nachsingen liessen. Ihr Streben erscheint nur darauf gerichtet, ihrem Handwerke aller Welt Gunst zu erwerben.

Melodie und Rhythmus führten endlich die Umgestaltung der mittelalterlichen Musik herbei. Die weltlichen Weisen, von den kirchlichen Contrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts um die Wette als Cantus firmus in ihren Messen benützt, drängten sich auf diesem Wege in die Kirche ein. Während man auf den Strassen und beim Reigen die hüpfende Melodie des „Homme armé“ sang, hörte man sie zugleich in den heiligen Räumen der Gotteshäuser ertönen, wo sich ihr die ernsten Worte des Kyrie oder die feierlichen des Gloria, so gut es eben ging, anbequemen mussten. Mochten diese contrapunktischen Kunstwerke anfangs noch naiven Ernst und

gewisse Würde zu wahren suchen, Hochstehende schliessen nicht ungestraft intime Freundschaft mit untergeordnetem Gesindel. Bald bewahrheitete sich das im Hinblick auf die Kirchenmusik. Wie einst das Eindringen des volkstümlichen Elements in die geistlichen Spiele diese zuletzt zur Entartung und zu Fall gebracht hatten, so erging es nun dem der Gefahr der Verweltlichung ausgesetzten ernsten Kirchenstile. Die alten Gesetze der Harmonie erfahren von jetzt ab auffallende Umwandlung; die ehrwürdigen Kirchentonarten werden von modernen Dur- und Molltonarten zurückgedrängt; das diatonische System, durch das dramatische Element beeinflusst, füllt sich mit neuem Geiste, und dem Ohre schmeichelnde, aus unvollkommenen Intervallen gebildete Terzen- und Sextengänge wissen sich siegreich gegenüber den altehrwürdigen, erhabenen Klängen der vollkommenen Octaven und Quinten zu behaupten.

Diese Strömung, welche eine andere Kunstperiode einleitet, wurde durch die innige Verbindung genährt, welche Frankreich mit Italien unterhielt, allwo sich bereits neue Kunstzustände allgemeine Anerkennung und Geltung erworben hatten. Zunächst waren es gegenseitige fürstliche Heiraten, welche enge Beziehungen veranlassten, dann die unglückseligen Kriege, welche die französischen Könige unablässig und durch Schaden ungewitzigt immer wieder anzettelten, um eingebildete Erbschaftsansprüche in jenem Lande geltend zu machen, Kriege, während deren Frankreich verarmte und die Blüte seiner männlichen Bevölkerung, ohne einen irgend nachhaltigen Erfolg erringen zu können, opferte, die aber zugleich auch den Wohlstand Italiens schwer schädigten, wenn nicht vernichteten. Trotzdem kam der reichste Kunstsegen den gallischen Bedrückern von dort her.

Wie in Frankreich, entlehnten auch, bevor die „commedia dell'arte“ (Stegreifcomödie, mit stehenden Figuren, der Gegensatz der „commedia erudita“, der gelehrten Comödie) hier zur Geltung gelangte, die Italiener ihre Comödienstoffe der Bibel. Diese allerdings unerschöpfliche Quelle dankbarer Bühnensujets liess noch keine Abnahme befürchten, als man plötzlich darauf verfiel, die Dichter der Alten nachzuahmen. Die italienischen „rappresentazioni“ vermochten den französischen cyclischen Dramen (mystères) bezüglich der Mannigfaltigkeit des Gebotenen und schätzbarer Sittenschilderungen nicht annähernd

gleichzukommen, doch wussten die Italiener eine nach anderer Richtung ausgesprochene Überlegenheit zu bethätigen. In Frankreich waren es die Municipalitäten, die Zunftverbindungen, welche die Theaterkosten garantirten und bestritten, die dann wieder ein zahlendes, also auch urteilsberechtigtes Publicum decken musste; in Italien dagegen blieben die Bühnenspiele Feste, die von den Fürsten, zu ihrem Privatvergnügen, einem geladenen Hörerkreis geboten wurden. Wenn in Frankreich die theatralische Entwicklung so ganz anders sich gestaltete, als in jedem andern Lande, ist, abgesehen von den Eigentümlichkeiten des französischen Nationalcharacters, der Grund hauptsächlich in der dort von Anfang an freigegebenen Critik zu suchen. In Frankreich z. B. hätte kein Fürst es wagen dürfen, der Versammlung Ermahnungen zu geben, wie solche Lorenzo magnifico in Florenz gelegentlich der Aufführung seiner „Rappresentazione de'SS. Giovanni e Paolo" im Prolog den Engeln in den Mund legte: „Habt acht, dass ihr schweigt, besonders wenn man singt: sonst wäre es eine Störung für uns, für euch ein Missvergnügen.*)

Waren die französischen Darstellungen durch Grossartigkeit und Pomp verblüffend, den in engerem Rahmen gehaltenen italienischen fehlte es auch nicht an luxuriöser Pracht, kunstreichen Balleten, erheiternden Pantomimen, ritterlichen Kämpfen und brillanten Turnieren und Carrousels. Worin sie aber ihren rivalisirenden Nachbarn entschieden überlegen blieben, das war der Zauber ihrer Vocal- und Instrumentalmusik und die Vollkommenheit ihrer Maschinerie. Der Genius der italienischen Dichter und Tonsetzer, in der die herrlichsten Früchte reifenden Epoche der Renaissance, und nachdem die letztern von den Contrapunktisten der gallo-belgischen Schule gelernt, was von ihnen zu lernen war, entwickelte sich, gefördert durch Päpste, Fürsten und Adel, die alle einen Stolz darein setzten, in sinnreich glänzenden Festen zu wetteifern, mit überraschender Schnelligkeit und in reichster Entfaltung. Für jedwede auf die Sinne wirkende Kunst prädestinirt, überflügelten sie bald alle andern Nationen, und kaum aus der Schule getreten,

*) Dieses berühmte Mysterium wurde gelegentlich der Hochzeit der Sig^a^. Maddalena Medici mit Fr. Cibo, Sohn P. Innocenz' VIII., von den Söhnen Lorenzos und ihren jungen Freunden aufgeführt.

wurden sie schon die Lehrer ihrer Zeitgenossen und die Vorbilder für die musikalischen Bestrebungen Europa's. Mit Begeisterung dem Studium der Alten sich widmend, wurden sie bald deren glückliche Erben. Man kann sagen, dass sie im 16. Jahrhundert nochmals Athen und Rom, mit deren Glauben, Sitten und Geschichte sie aufs innigste vertraut waren, erstehen liessen. Die Form der Tragödien und Comödien, der Stil der berühmten Dichter Griechenlands und Roms regte sie zur Nacheiferung an. Wie sehr sie ganz in diesem Gesichtskreise dachten und empfanden, beweisen ihre ersten dramatischen Versuche. Da Italien das Unglück hatte, zur Zeit, in welcher andere Völker ihre nationale Einheit gründeten, in zahllose kleine Staaten gespalten und von fremden Kriegsbanden stets occupirt zu sein, sich hier also ein höheres allgemeines politisches Interesse nicht geltend zu machen vermochte, da ferner die besten Kräfte in kleinlichen Eifersüchteleien und armseligem Gezänke des Provinzialgeistes sich zersplitterten, ward es, um für seine glänzenden intellectuellen Eigenschaften und hervorragende Kunstbegabung Raum zu gewinnen, zum Studium und zur Nachahmung der alten Literatur und zu den die Sinne bestrickenden, das Vergessen einer elenden Gegenwart ermöglichenden Schauspielen gedrängt. Im Taumel der Zerstreuung rang es nach Betäubung und Trost.

An Stelle der Allegorie trat bei den Italienern (mit Ausnahme weniger auch hier gegebener Mysterien) fast ausschliesslich die Mythologie. Alle Sujets der vielfach aus dem griechischen auf die italienische Bühne verpflanzten Chordramen sind derselben entnommen, alle Notabilitäten der Fabel, alle Götter des Olymps werden herangezogen, um dem Auge den prächtigsten und berückendsten Genuss zu bieten. Auf den Inhalt der Stücke, eine dramatische Entwicklung der Dichtung, eine sinnreiche Behandlung des Sujets kam es auch hier in der ersten Zeit gar nicht so sehr an. Decorationen, Costüme, Maschinerien, Aufzüge, Ballete, Kampfspiele, alles auf Auge und Ohr wirkende war Hauptsache. Poesie und Musik, wenn auch nicht gerade gleichgiltig behandelt, erscheinen vorerst nur nebensächlich. Viele der früheren Schauspiele bestehen nur aus einer losen Aneinanderreihung einzelner Scenen. Auf Apoll folgt Theseus, auf Diana Hercules u. s. w. Der Musik ward nur die Aufgabe, die sie allerdings trefflich zu lösen ver-

mochte, die zwischen den einzelnen Darstellungen entstehenden Pausen auszufüllen.

Die Theaterleidenschaft war in Italien nicht minder gross wie in Frankreich; ja die leicht erregbare Einbildungskraft der Südländer gab sich fast mit noch lebhafterem Entzücken und Enthusiasmus einem Genusse hin, der sich mehr und mehr zu einer harmonischen Verbindung aller schönen Künste entfaltete. Aber auch in anderer Hinsicht noch unterschied sich das italienische vom französischen Theater: es wusste für lange seinen aristocratischen Character zu wahren, ausschliesslich ein Vergnügen der Höfe und der Gebildeten zu bleiben. Jede fürstliche Hochzeit, jeder Besuch, den sich die in den intimsten Verwandtschaftsbeziehungen zu einander stehenden kleinen Dynasten abstatteten, jede Einkehr eines hohen Gastes in eine der reichen Städte Oberitaliens bot Gelegenheit zu festlichen Vorstellungen, und nicht mit Unrecht spricht man hier schon im 16., noch mehr im 17. Jahrhundert von einer Fülle theatralischer Aufführungen.*) Durch was konnten sich auch alle die kleinen, streng auf Beobachtung der Etikette haltenden und gewiss oft recht langweiligen Hofhaltungen die Zeit besser vertreiben, als durch Poesie, Musik und Beschäftigung mit der Kunst und dem das alles in sich vereinigenden Theater. So werden denn die meist recht sündhaften und ungemütlichen Adelskreise Pflegstätten desselben und man sieht es gefördert von den Malatesta in Rimini, den Scaligern in Verona, den Herzögen aus dem Hause Este in Ferrara und Modena, den Cibo in Massa und Carrara, den Grimaldi in Monaco, den Monfeltre und Rovere in Urbino und Spoleto, den Visconti und Sforza in Mailand, den Pico in Mirandola, den Farnese in Parma, den Medici in Florenz, den Markgrafen von Montferrat und den Herzögen von Savoyen. Mehr als alle andern dieser ohnmächtigen Potentaten aber widmeten sich die Markgrafen Gonzaga in Mantua und Guastalla den Theaterinteressen. Sie bemühten sich um deren Förderung, wie z. B. heute der Herzog von Meiningen. In ihren Diensten fanden sich stets die besten Schauspielertruppen, und sie standen ebenfalls nicht an, dieselben an

*) Riccoboni berechnet die Zahl der von 1500—1736 gedruckten italienischen Stücke auf 5000. In Venedig führte man im 17. Jahrhundert 658 neue Opern auf.

befreundeten Höfen Italiens, ja selbst in Paris gastiren zu lassen. Alle diese auch durch die Bande des Blutes mit einander verknüpften Fürstenfamilien, die es bei gelegentlich sich bietenden Veranlassungen an ausgesuchter Artigkeit und wortreichen Ehrenbezeugungen nie ermangeln liessen und sich durch Pracht, Geschmack und Kunstsinn stets zu überbieten suchten, waren trotzdem stündlich bereit, sich aufs grausamste und unmenschlichste zu verfolgen, zu verjagen, zu morden, zu vernichten und gegenseitig zu verschlingen, wenn Ehrgeiz oder Habsucht die Flamme des Hasses in den Herzen von Geschwistern, Kindern und Vettern entzündet hatte.

Sogar der Papststadt Rom blieben theatralische Spiele nicht fremd. Cardinal Raph. Riari, ein Neffe des in seinen Vorzügen und Fehlern gleich grossen Papstes Sixtus IV. aus dem Hause Rovere (1471—84), zeigte sich bemüht, seinem Onkel Geschmack an dramatischen Aufführungen beizubringen. Er beauftragte zu diesem Zwecke einen talentvollen, von ihm protegirten Mann, Giov. Simplicius, der schon wiederholte Versuche gemacht, die Römer für das Ballet zu enthusiasmiren, eine Art Mysterium „la Conversione di S. Paolo“ (1480) zu verfassen. Ein geschickter Musiker, Fr. Beverini, componirte die Musik dazu. Die Aufführung, durch des heiligen Vaters Gegenwart geehrt, fand in einem Saale der Engelsburg statt. Aber Sixtus IV., welcher S. Bonaventura canonisiren, der vaticanischen Bibliothek den berühmten Platina vorsetzen, die sixtinische Capelle erbauen und von Ghirlandajo, Perugino und andern Meistern mit den herrlichsten Gemälden schmücken lassen, die Streitigkeiten zwischen Thomisten und Scotisten schlichten, Florenz und Venedig mit dem Interdict belegen, Schlachten liefern und für seine Neffen väterlich sorgen musste, hatte keine Zeit, sich auch noch mit Comödien zu befassen. Riaris Bemühungen blieben daher momentan ohne Erfolg und er fand sich dadurch entmutigt, weiter fortzufahren. Wir wissen jedoch, dass P. Alexander VI. (1492—1503) und sein liebenswürdiger Sohn, Cäsar Borgia, dem Theater ihre Gunst zuwandten, allerdings, wie man sagt, mehr der Sängerinnen und Tänzerinnen, als der Dichter und Tonsetzer wegen, und dass 1515 Leo X. (1513—21) mit Vergnügen die bereits 1508 in Urbino aufgeführte treffliche Comödie „Calandra“ des Cardinal Bern. Dovizi da Bibbiena, gen. B. da Tarlatti (st. 1520

an Gift) in Rom sah. Bald. Peruzzi aus Siena, berühmter Maler und Baumeister, hatte für diese Aufführung wundervolle Decorationen gemalt. (Er teilte Bibbienas Geschick, indem er, 1536, ebenfalls vergiftet wurde.*) Auch in Neapel, wo vor 200 Jahren Adam de la Halle einen Samen ausgestreut hatte, der nicht auf felsigen Grund gefallen war und die galante (um nicht mehr zu sagen) Königin Johanna I. (1326 geb., 1382 gehängt) als grosse Freundin glänzender Schauspiele, wozu ihr eine viermalige Verheiratung genügende Veranlassung bot, sich erwies, wurde zu Ende des 15. Jahrhunderts vor dem tapfern Seehelden Don Garcia di Toledo, damals spanischer Vicekönig in Neapel, das Pastorale „Transillo" aufgeführt. Gleicherweise liess sich in seiner festen Burg zu Capua Herzog Alfons von Calabrien 1492 eine Allegorie vorspielen, welche von deren Dichter, Jac. Sannazzaro, als eine „Farsa" bezeichnet wird.

Städte, in denen theatralische Aufführungen ganz besonders florirten, waren vorerst Mantua, Ferrara und Florenz, etwas später Venedig.

Man darf nicht glauben, dass in den Spielen des 15. und 16. Jahrhunderts fertige Opern, wie sie unserer Vorstellung entsprechen, vorliegen.**) Es sind nur Versuche, die allerdings

---

*) Spätere, halb geistliche, halb weltliche Opernaufführungen in Rom waren Cavalieres: „l'Anima ed il Corpo" (1600) und St. Landis „Sa Alessia", ein Libretto von seltener Wunderlichkeit, denn es enthält Scenen niedrigster Comik, neben solchen besten Geschmacks, das den Cardinal Barberini, Erzbischof von Rheims, zum Verfasser hat (1634). Ob dieser auch der Dichter des ebenfalls von Landi componirten Pastorales: „la Morte d'Orfeo" ist, vermögen wir nicht anzugeben.

**) Einzelne Kunden verschiedener Aufführungen sind bis auf uns gelangt. Man gab 1472 den „Orfeo", favola tragica, von Angelo Ambrogini, gen. Poliziano in Mantua (zur Verherrlichung des feierlichen Einzugs des Cardinals Francesco von Gonzaga in seine Vaterstadt); „il Cefale, ossia l'Aurora", favola, vom Prinzen Nic. da Coreggio-Visconti verfasst, (Ferrara 1487); „la Festa di Trimalcione", gleichzeitig Fest, Ballet, Concert und Drama von der Erfindung Berg. Bottas, eines Edelmanns aus Tortona, zur Hochzeitsfeier des Giov. Galeazzo Sforza (den sein arger Ohm, Lud. Maria Sforza, gen. il moro, bald in die Grube beförderte), mit Isabella von Arragonien-Neapel. Mailand (1489); Lud. Ariostos: „Cassaria" (Mantua 1498); „Tirsis", pastorale, gedichtet vom Grafen Castiglione und dem Prinzen Cesar de Gonzaga (1506); „Egle", Gedicht von G. B. Giraldi, Musik von Ant. del Cornetto (1545); „l'Orbecche" von F. B. Gir. Cinthio (1541); „Il Sacrificio" von

dem Momente rasch zudrängen, in dem das „Dramma per musica“ ins Leben tritt. Wie schon angedeutet, wurde die ganze Bewegung veranlasst und genährt durch das Bestreben, die Schauspiele des Altertums in möglichst getreuer Nachbildung, zu neuem Leben erstehen zu lassen; daher man auch so häufig Uebersetzungen griechischer und römischer Dramen begegnet, z. B. den Lustspielen von Plautus: „die Menechmen“, „die Bacchiden“, „der prahlerische Krieger“, „die Casina“. (Ferrara 1486 und 1502). Den theatralischen Bemühungen kam es sehr zu statten, dass um diese Zeit eine neue Form mehrstimmiger Gesänge erfunden und beliebt geworden war: „die Madrigale“, sinnreich-geistvolle, anmutig-erotische, kurze Texte musikalisch kunstreich behandelnde Chorlieder. Zwei damalige Tonsetzer allerersten Ranges hatten denselben ihre besondere Aufmerksamkeit zugewendet und Meisterwerke in dieser Gattung geliefert: G. Pierluigi Sante, gen. Palestrina (st. 1594) und Luca Marenzio (st. 1599). Solche Madrigalengesänge fanden lange Zeit in den Schauspielen am Anfang und Schluss der Acte Verwendung oder sie füllten als Intermezzos die Zwischenacte aus. Allmälig wagte man aber auch Solovorträge einzuweben, welche sich die Sänger nicht selten selbst mit der Viola accompagnirten. Dann fügte man endlich ganze musikalische Scenen ein (wie das Spiel der Blinden von Cavaliere und das Blindekuhspiel im „Pastor fido“), oder die Chorgesänge waren derb comischen oder realistischen Characters (wie die Judenschule in „l'Anfiparnasso“). Es galt nur noch einen Schritt vorwärts zu thun und ein lange erstrebtes Ziel war scheinbar erreicht. Aber anstatt der griechischen Tragödie,

---

Ag. Beccari (1554): „lo Sfortunato“ von Ag. Argentl (1554) und „l'Aretusa“ von Alb. Lollio (1563), die vier letztgenannten ln Ferrara aufgeführten Dichtungen von dem berühmten Alfonso della Vlola componirt; „Tragedia“. (?) Drama mit Musik von dem Orgelmeister Cl. Merulo (gelegentlich der Durchreise Heinrichs III., in Venedig dargestellt. 1574); „Aminta“, favola boscareccia von Torqu. Tasso (1580), mit Musik von dem Jesuiten Eras. Marotta; „Pastor fido“, tragicommedia pastorale, von G. B. Guarinl (Turin 1585), Musik von Luzzasco; „l'Amico fido“ (Florenz 1586) und „il Combattimento d'Appollne col serpente“ von Ottav. Rinuccini, Musik vom Grafen G. Bardi, Al. Striggio und Christ. Malvezzi (1589); l'Anfiparnasso“, commedia armonlca, von Orazio Vecchi (Modena 1594); „il Ratto di Cefale“ von Giul. Caccinl und Jac. Peri, u. a.

die man neu beleben und wieder erwecken wollte, der man nachsann und nachstrebte, erfand man die Oper.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatten sich in Florenz eine Anzahl hochgebildeter und bedeutender Männer, Gelehrte, Dichter und Musiker, zusammengefunden, die alle an nichts anders dachten und von nichts anderm träumten, als von der Auferstehung des Dramas der Alten. Es waren das die Herren Vinc. Galilei, des grossen Astronomen Vater, die Grafen Giov. Bardi, Girol. Mei (Verfasser eines Werkes„ della musica antica e moderna“) und Giacomo Corsi, der Poet Ott. Rinuccini und die Componisten Em. del Cavaliere, Giulio Caccini, Giac. Peri u. a.

Genannte Männer pflegten sich im Palaste des dem gräflichen Hause Vernio angehörigen Signor Bardi nebst vielen Personen von Talent und Bildung regelmässig zu versammeln. Dieser angesehene Cavalier, Kunstfreund, Kunstkenner, Mathematiker und Philolog, dem Studium des Altertums und der Musik leidenschaftlich ergeben, hatte so eine Art Accademia gegründet, in der man sich traf, um die Musestunden in löblichen Übungen und Gesprächen zu verbringen. Hier sang zuerst der scharfsinnige Galilei, sich dabei auf einer Viola selbst begleitend, die von ihm componirte grosse Scene des Ugolino aus Dantes göttlicher Comödie („La bocca sollerro del fiero pasto“) und Fragmente aus Jeremias Klageliedern, brachte Caccini die von ihm gesetzten Sonette und Canzonen der trefflichsten Dichter zu Gehör, wobei ihn der in Florenz gerade anwesende berühmte Virtuose Bardilla auf der Theorbe accompagnirte. Da Musik hier mit so grosser Vorliebe betrieben und gepflegt wurde, wurden auch die sie betreffenden Fragen mit grossem Ernst und Eifer discutirt und die Gesetze des monodischen Gesanges, der, obwol von vielen verlacht und verspottet, doch andererseits auch lebhaften Beifall fand, festgesetzt.

Man wollte nun einmal gefunden haben, dass der mehrstimmige Contrapunkt (lo stile madrigalesco), der Feind und Verderber der Poesie sei und diesem Missstande durch eine Art Cantilene, bei der die Worte verständlich blieben, die Verse nicht zerstört würden, abhelfen; „denn wie die Seele edler als der Körper, sind auch die Worte edler als der Contrapunkt“. Auf die Worte aber hatten die seitherigen

Madrigalencomponisten, denen es nur um kunstvolle Führung und Verschlingung der Stimmen zu thun war, allerdings gar keine Rücksicht genommen. Die sich gegen solches Gebahren erhebende Opposition war daher eine ganz gerechtfertigte. Dem Sinne der Dichtung sollte zugleich der Character der Melodie und deren Tonart entsprechen, dem Sänger Gelegenheit gegeben sein, deutlich und sprachgemäss, mit Anmut und Süssigkeit zu singen, — denn was ist Musik anders als Süssigkeit? „In einem guten Gesang sind die süsseste Musik und die süssesten Weisen aufs süsseste vorzutragen."

Als Bardi nach der Erhebung des Cardinals Hippolyt Aldobrandinis auf den päpstlichen Stuhl (Clemens VIII. 1592—1605) als Maestro di camera in dessen Dienste trat, wurde Corsi der Patron der Musik und der Künstler in Florenz. Die „Dafne", pastorale mitologica, das erste im stilo rappresentativo, parlante oder recitativo verfasste Schäferspiel wurde auch in seinem Hause und zwar in Anwesenheit der Grossherzogin Christine, 1654 sehr beifällig zu Gehör gebracht Zur Feier der Vermälung des allerchristlichsten Königs Heinrichs IV. mit Maria von Medici kam dann im Palast Pitti, 6. October 1600, vor einer aus allen Teilen Italiens herbeigeströmten grossen und der denkbar feinsten und gebildetsten Hörerschaft, die „Euridice" zur Aufführung. Wähnend, die Alten hätten sich einer über die gewöhnliche Rede hinausgehenden Betonung bedient, zwischen Sprache und Gesang die Mitte haltend und ohne sich zur Melodie zu erheben, glaubten die Tonsetzer sich für die auf einem harmonischen Basse ruhende Form des Secco-Recitativs entscheiden zu müssen. Eine Gesangsweise, die heute in dieser Ausdehnung verwendet, auch das geduldigste Publicum in Verzweiflung bringen würde, verblüffte und überraschte damals durch ihre Neuheit, Ausdrucksfähigkeit und Einfachheit; ja, nachdem man sich vom ersten Staunen erholt, lauschte man ihr mit Wohlgefallen und Bewunderung. Man glaubte jetzt wirklich den so lange gesuchten Stil der Alten gefunden zu haben. Mit Ausnahme kurzer homophoner 4 u. 5 st. Chöre u. zweier 3 st. Sologesänge (je 10 Tacte) findet sich in der „Euridice" keine Spur einer Cantilene, Arie oder eines Ensembles. Beachtenswert aber ist ein in seinem weitern Verlaufe von einem Tenorsolo unterbrochenes Instrumentalritornell, „Suonata" bezeichnet, das Embryo eines Orchestersatzes.

Bevor wir die Entwicklung der musikalischen Schauspiele weiter verfolgen, suchen wir die an derselben zumeist beteiligten Persönlichkeiten näher ins Auge zu fassen. Unter den bedeutenden, damals in Florenz vereinigten Musikern zieht zuerst der römische Nobile Emilio del Cavaliere (geb. um 1550), bis 1596 Generalinspector der Künste und Künstler am toscanischen Hofe, ausgezeichnet als Sänger und Instrumentist, die Aufmerksamkeit auf sich. Er selbst nimmt für sich die Ehre in Anspruch, der erste gewesen zu sein, der, unbekümmert um die Forderungen des herrschenden Geschmacks und die Regeln des fugirten Contrapunkts und Kirchenstils, monodische, d. h. einstimmige Gesänge geschrieben habe. Er will den Gesang mit Instrumentalbegleitung, den Basso continuo, ersonnen haben.*) Damit soll nicht gesagt sein, dass man bei den Chorliedern bisher das Accompagnement nicht angewendet hätte; es war hier jedoch nur üblich, die Singstimme durch die Instrumente zu verdoppeln, wol auch zu ersetzen. Überzeugt, dass der figurirte ebensowenig wie der verzierte Gesang der Musik zu höchstem Ausdrucke dienen könne, versuchte er einfache, in inniger Beziehung zum Wortsinn stehende Weisen zu erfinden. Die Kraft in sich fühlend, ein neues Genre zu schaffen, schrieb er „la grande commedia", dargestellt gelegentlich der Hochzeit des Grossherzogs Ferdinand I. von Medici mit Christina von Lothringen. Dieser Versuch hatte so bedeutenden Erfolg, dass die Dichterin dieses Spieles, Laura Guidiccioni von Lucca, sich bewogen fand, zwei weitere Texte für Cavaliere zu schreiben: „la Disperazione di Sileno" und „il Satiro", welche Stücke 1590 zur Darstellung gelangten.

Seine Bemühungen wurden von seinen Freunden und Gesinnungsgenossen lebhaft unterstützt. Schon im „Sileno" bekundet sich ein unleugbarer Fortschritt in der Form des

*) Als Erfinder des Basso continuo (Bassus generalis seu continuo) gilt allgemein, wol mit mehr Recht als Cavaliere, der fruchtbare und geschickte Padre Ludovico Grossi da Viadana aus Lodi (1565—1659), nacheinander Capellmeister in Mantua, Fano, Concordia, Rom, zuletzt wieder in Mantua. Er scheint wirklich diese Begleitungsart zuerst auf der Orgel angewendet und Basso continuo genannt zu haben. Des näheren spricht er sich darüber aus in der Vorrede zu seinem „Opera omnia sacrorum concentuum, cum basso continuo" (Ven. 1609 und Frankfurt 1612 und 1620).

mensurirten Recitativs, damals der wichtigste und interessanteste Teil des Dramas. Am Pastorale „il Giuoco della Cieca“, 1595 in Gegenwart des Hofs und der Cardinäle de Monte und Montalto aufgeführt, rühmte man schon gewisse Originalität. Cavalieres letztes Werk, die als erstes Oratorium geltende, vielen Nachahmern als Muster dienende „Rappresentazione del Anima ed il Corpo“ (Oratorio Sacro), 1600 nach seinem Tode in der Kirche S. Maria della Vallicella aufgeführt, ist allein (zusammengedruckt mit einem Werke Caccinis) auf uns gekommen. Es lässt sich daraus ersehen, dass er sein Bemühen der Vervollkommnung der Gesangskunst zuwandte, und wenn er auch nicht der Erfinder der heute noch gebrauchten Verzierungen (il Groppolo oder Grupetto, il Trillo, la Monachina und lo Zimbalo) ist, so finden sich doch deren Spuren in seinen Tonsätzen

Neben Cavaliere behauptet der Sänger Caccini, Erfinder der Monodonie zu sein. Schon seit 1578 im Dienste der Mediceer und 1579 gelegentlich der bei der Vermälung und Krönung der schönen Bianca Capello, Gattin des Grossherzogs Franz, veranstalteten Festspiele rühmlich beschäftigt, namentlich in dem Intermezzo „della Notte“ von Pietro Strozzi, der den Sänger selbst auf der Viola begleitete, schrieb er gegen Ende des 16. Jahrhunderts sein epochemachendes, 1600 in Venedig gedrucktes Werk: „le nuove musiche“, in dessen Vorrede er sich eingehend über die Grundsätze, die ihn bei der Composition der hier gesammelten Madrigali, Sonetti, Arie, Canzoni e Scherzi leiteten, ausspricht. Er, wie sein Genosse Peri, hatten vor Cavaliere den Vorzug einer gründlicheren musikalischen Ausbildung voraus, während sich bei diesem die Unsicherheit des Dilettantismus doch allzusehr verrät. Alle lebten noch in dem Wahne, die gesungene Declamation der Griechen erneuert zu haben. Als es nun aber galt, auch dem Bedürfnis der musikalischen Modulation Rechnung zu tragen, vermochte Cavaliere seine Ideen nicht mehr zu verwirklichen. Caccini und Peri dagegen behandelten, wie aus ihren Werken hervorgeht, das pastorale Genre bereits mit einer gewissen künstlerischen Freiheit, und mit Recht galten sie daher vorzugsweise als die Vorläufer des lyrischen Dramas.

Caccini, vielfach ungerecht beurteilt und einer bei Sängern allerdings oft zu rügenden Anmassung und Eitelkeit beschuldigt, war unbestreitbar ein sehr talentvoller Künst-

ler, dem die Natur die Gabe einer leichten und freien Cantilene gewährt hatte, von der er denn auch glänzenden Gebrauch zu machen wusste. Er war ein geschickter Contrapunctist und vorzüglicher Sänger und wusste die Tiorba (Chitarrone) mit gutem Geschmack zu spielen. Die Form seiner Melodie ist eine ihm ganz eigentümliche, die Perioden seiner musikalischen Phrasen sind wol entwickelt, der Gesang dem Wortausdruck genau angepasst. Was die Gesangsverzierungen anlangt, wurde er darin von keinem Sänger seiner Zeit übertroffen. Er erkannte recht wol, was er gewinnen konnte und was für ihn auf dem Spiele stand, wenn seine Lehre allgemeine Geltung erhalten würde. Schon sein erstes monodisches Werk, dem ein Gedicht Bardis zu Grunde lag, fand lebhaften Beifall, mit Peri übte er den wichtigsten Einfluss auf die Umgestaltung der Kunst. Sein Ruhm erleidet keine Einbusse, wenn man ihn auch nur als denjenigen gelten lassen will, der alle Errungenschaften einer kurz vergangenen Zeit einheitlich zusammenfasste und wissenschaftlich begründete.

In der neuen Gesangsmanier, als deren wichtigster Förderer er anzusehen ist, setzte er 1594 die Musik zur „Dafne" und componirte dann mit Peri zusammen 1600 die epochemachende Tragedia per musica: „Euridice."*)

Neben Caccini und Peri hat sich der Dichter Rinuccini**) hervorragendes Verdienst dadurch erworben, dass er „die alte,

*) Giulio Caccini, gen. Romano, um 1560 in Rom geb., von Scipione della Palla im Gesang und Lautenspiel unterrichtet, starb um 1640. Seine Tochter und Schülerin, Francesca (um 1582 in Florenz geb.), an Sig. Malaspina vermält, als Sängerin und Componistin ausgezeichnet, setzte die Opern: „la Liberazione di Ruggiero dall' Isola d'Alcina" (gedr. 1625) und „Rinaldo inamorato." — Jac. Peri, aus der edlen Familie Zazzarino, war 1601 Capellmeister des Herzogs von Ferrara und lebte noch 1610. —

**) Auch Peri hat den Dafne-Text componirt, doch nimmt man an, dass hier nur eine Umarbeitung eines von ihm schon 1589 geschriebenen Intermezzos, „il Combattimento d'Apolline", vorliegt. Noch im Jahre 1600 vollendete jeder der beiden Tonsetzer seinen Anteil an der „Euridice." Die zwei Partituren, mit sehr lehrreichen und wichtigen Einleitungen versehen, erschienen fast gleichzeitig 1600 bei Giorgio Marescotti in Florenz. Diejenige Peris, welche als die wertvollere anzusehen ist, wurde in der Folge nochmals in Venedig (b. Al. Rauner, 1608) und in Florenz (b. G. G. Guidi, 1863) gedruckt.

Ott. Rinuccini (geb. 1564, gest. 1619) gehörte einer angesehenen, auch literarisch bereits bekannten Florentinischen Familie an. Von einnehmender Gestalt, etwas über Mittelgrösse, offenen Gesichts, mit kleinem Munde, in dem

viele Jahrhunderte lang abgekommene Art, Comödien und Tragödien auf der Scene zu Flöten- und Saitenspiel singen zu lassen," wieder ins Leben rief, obgleich Cavaliere, der wenige Jahre vorher mit ähnlichen Dramen hervorgetreten war, gleichen Ruhm für sich vindicirte. „Aber ebensowol in Betreff des dramatischen und poetischen Inhalts der Stücke, als in Bezug auf den scenischen Apparat und die Vorzüglichkeit der Ausführung steht der Glanz des Ottavio dem Lob des Emilio so im Lichte, dass jener recht wol allein die Ehre beanspruchen darf, diese längst abgekommene Art wieder belebt zu haben." (G. V. de Rossi, gen. Erythraeus.)*)

Der allen Pomp italienischer Hofpoesie zur Schau tragende Dafnetext ist trotzdem nur von geringem Umfange, die Personenzahl eine beschränkte (Dafne, Apollo, Venus, Cupido, ein Bote, Nymphen und Hirten). Jeder Act schliesst

viel Würde lag, auf Gaben des Körpers und Geistes und die Eleganz seiner Verse vertrauend, strebte er nach der Gunst von durch Geburt und Schönheit hervorstrahlenden Frauen. Auf Marie von Medici hatte der ebenso ehrgeizige als eitle Dichter ganz besonders seine verliebte Neigung gerichtet. Er folgte ihr denn auch nach Frankreich, wo der gute König den geistvoll-feurigen, im Irrgarten der Liebe so unstät einhergetriebenen Cavalier zu seinem gentilhomme de la chambre machte. Seine Anwesenheit in diesem Lande trug viel dazu bei, den Geschmack an italienischen Schauspielen dorthin zu verpflanzen. 1603 kehrte er nach Florenz zurück, gab die verliebten Possen, wozu er seither absonderlich geneigt war, auf und richtete seinen Geist auf ernste Studien und fromme Andachtsübungen. In diesen Gesinnungen und in Abgeschiedenheit von dem Geräusche der Welt beschloss er sein Leben. Sein Sohn Francesco gab 1622 seine, Ludwig XIII. dedicirten, Dichtungen heraus, seine Dramen, seine Maria und Heinrich gewidmeten Poesien, seine anacreontischen, durch Leichtigkeit und Naivetät ausgezeichneten Canzonetten, wie die später der Madonna gesungenen (letztere nicht minder glühend und leidenschaftlich, als die an die Mediceerin adressirten) enthaltend.

*) Der Text der „Dafne" wurde bekanntlich von M. Opitz von Boberfeld ins Deutsche übersetzt und von einem Schüler des berühmten Venetianers J. Gabrieli, dem kurf. sächs. Capellmeister H. Schütz (1585—1672), aber jedenfalls in einem ganz andern Stile, als ihn Caccini anwandte, componirt. Diese erste deutsche Oper kam, 13. April 1627, im Tafelsaale des Schlosses Hartenfels in Torgau, gelegentlich der Hochzeit des Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt mit Sophie Eleonore, der Tochter des Kurfürsten Joh. Georg I. von Sachsen, zu erfolgreicher Aufführung. Auch die von A. Buchholz übertragene „Euridice" hat H. Schütz in Musik gesetzt und sie als Festvorstellung, 20. Novbr. 1638, bei den Vermälungsfeierlichkeiten des Kurfürsten Joh. Georg II. und der Magd. Sybilla von Brandenburg-Bayreuth, im Riesensaale des Dresdener Schlosses gegeben.

mit einem Chore, der letzte mit Chor und Ballet. Ovid leitet als Prolog die sehr einfache Handlung ein, den Anwesenden den Rat erteilend, Liebe nicht zu missachten. Ein grimmer Drache verwüstet Delos; Apollo, von den erschreckten Hirten als Retter angerufen, tötet ihn. Da er Cupidos Macht verspottet, entzündet dieser im Herzen des Gottes heftige Leidenschaft zur schönen, aber unempfindlichen Dafne. Als er mit seinem Liebeswerben dringender wird, fleht sie zu ihrem Vater Peneus, sie als reine Jungfrau hinwegzunehmen, worauf sie in einen Lorbeerbaum verwandelt wird. Apollo, sein Missgeschick beweinend, segnet denselben und bestimmt, dass seine stets grünenden, den Donnerkeilen unerreichbaren Zweige ihm selbst die goldnen Locken, fortan aber das Haupt aller Sieger schmücken sollen.

Vollendeter als der vorliegende, erscheint der Text zur „Euridice“, der überhaupt bezüglich des rhythmischen Baues und poetischen Wertes, der Schönheit der Sprache und geschickten Anordnung der Scenen als Rinuccinis bestes Werk gilt und zahllosen Nachahmern als Vorbild diente. In der Anlage der Chorgesänge ist der Dichter bestrebt, etwas den Strophen, Antistrophen und Absätzen des griechischen Chores Ähnliches zu geben. Gesang der Chorführer, einzelner Stimmen oder Abteilungen wechseln in Ruhepunkten der Handlung mit vollen Chören. Der Chor verlässt, mit Ausnahme der Orcusscene, in der ein Chor unterirdischer Geister erscheint, die Bühne nicht. Den Prolog spricht hier die Tragödie, versichernd, dass sie nicht die Gemüter erschüttern und in traurigen Scenen eine unselige Handlung entrollen, sondern heute durch ihren Sang auf heitern Saiten, den edlen Herzen süsse Lust bereiten wolle. Ein Chor von Schäfern und Schäferinnen naht, zu Lust und Gesang auffordernd, denn das schönste Liebespaar, das je die Sonne sah, höchste Anmut und edelste Männlichkeit werden heute in Liebe sich vereinen. Die glückliche Euridice ermuntert die Gefährten, sich im angenehmen Schatten des Hains frohen Tänzen hinzugeben. Orfeo, hocherfreut, sich der Erfüllung heisser Wünsche nahe zu wissen, tauscht mit seinen Freunden frohe Wechselreden. Da stürzt eine Nymphe wehklagend herbei: „Euridice, von einer giftigen Schlange gebissen, ist, den Namen ihres Geliebten auf den Lippen, plötzlich verschieden!“

Orfeo, schmerzerfüllt, ruft im Weggehen: „Sterbend hast du mich nicht vergebens gerufen, ich folge dir!“ Der rückkehrende Chor beweint die so jäh Hingeraffte und beklagt die Vergänglichkeit irdischen Glückes.

Diesen Gesang unterbricht der in grosser Erregung auftretende Arcetro, Orfeos Freund. Er war ihm gefolgt, ihn zu trösten, als plötzlich ein vom Himmel fallender Lichtglanz seine Augen getroffen und in einem herrlichen Wagen aus leuchtendem Saphir, von weissen Tauben gezogen, eine himmlische Frau sich langsam zur Erde gesenkt und dem am Boden liegenden Sänger, ihn erhebend, die Hand gereicht habe. Der Chor drängt zu den Altären.

In der folgenden, an den Ufern der Unterwelt spielenden Scene ermutigt Venus den Orfeo, sich der Burg Plutos furchtlos zu nahen und mit seinen Klagen, die den Himmel bereits bewegt, nun auch des Hades Gewalten zu rühren. Es gelingt dem Sänger, Kronos' Sohn zu erschüttern; Proserpina, Radamanto und selbst Caronte vereinen ihre Bitten mit den seinen. Pluto, das in seinem Reiche herrschende demantne Gesetz verletzend, erfüllt endlich den Wunsch des Orfeo, der hochbeseligt nun seine Gattin, die ihm schöner und lebensvoller als je erscheint, aus dem Lande der Schatten zurückführt.

Bei der ersten Aufführung sangen Peri den Orfeo, die berühmte V. Archilei die Euridice, J. Giusti, ein lucchesischer Knabe, die Dafne, Sig. Fr. Rosi, ein edler Aretiner, den Aminta, Sig. A. Brandi den Arcetro und Sig. Melch. Palantrotti den Pluto. In dem hinter der Scene placirten Orchester wirkten Männer vornehmer Abkunft und bewährte Künstler mit. Sig. J. Corsi spielte ein Clavicembalo, Don Garzia Montalvo eine Chitarrone, Sig. Giamb. Jacomelli dal Violino eine grosse Lira, Sig. G. Lapi eine grosse Laute, Luca Dali, Fr. Cini, Orazio Vecchi, P. Strozzi u. a. andere Instrumente. Es ist selbstverständlich, dass die Ausstattung bezüglich der Costüme, Decorationen und Maschinerien eine glänzende war und die Munificenz der etrurischen Herzoge nichts versäumte, ein über alle Beschreibung entzückendes Schauspiel zu ermöglichen. Die sich verwandelnde Scene zeigte bald grüne Gefilde, bald das unermessliche Meer, bald anmutige Gärten, dann, nachdem sich furchtbare Wolken am Himmel geballt, Regen und Sturm. Der glückliche

Aufenthalt der Seligen, wie der qualvolle der Unterwelt erschienen gleicherweise in vollendeter Wiedergabe. Man sah Bäume, deren Rinde sich öffnete, schöne Mädchen gleichsam gebärend; unvermutet entstandene Wälder bevölkerten sich mit Faunen, Satyrn, Dryaden und Nymphen und brachten sprudelnde Quellen und rauschende Flüsse hervor. Kurz, man hatte ähnliches nie gesehen.

Durch „Dafne" und „Euridice" war einer neuen Musikrichtung die Bahn gebrochen, einem veränderten Kunstgeschmack das Ziel erschlossen. Es konnte nicht fehlen, dass in dem kunstsinnigen Italien das in der Arnostadt gegebene Beispiel von folgenreichster Anregung war und man nun allerwärts wetteifernd ähnliche Aufführungen, in denen man selbstverständlich nicht bei noch unvollkommenen ersten Versuchen stehen blieb, veranstaltete. Wenn auch von fernern Operndarstellungen in Florenz wenig mehr gehört wird, um so eifriger fanden sie anderwärts Pflege, zunächst in Mantua, später in Venedig. Herzog Vincenz I. von Mantua-Montferrat (1587—1612), der, mit den Mediceern verschwägert, wahrscheinlich regelmässig deren Festen beigewohnt hatte, suchte, nachdem 1598 Papst Clemens VIII. das Lehen Ferrara dem Hause Este entzogen hatte, so dass sich dasselbe ferner nur noch auf Modena beschränkt sah, das italienische Kunstmäcenat für das Haus Gonzaga zu erwerben, seine Residenz zur Nebenbuhlerin von Florenz emporzuheben. Seiner Capelle, in der sich bemerkenswerte Künstler befanden, war als Maestro der einer berühmten venetianischen Orgelbauerfamilie entstammte Marcantonio Ingegneri (1545—1603), ein Schüler von Adrian Willaert und Gioseffo Zarlino vorgesetzt.

Im Jahre 1568 wurde armen, unbekannten Eltern in Cremona ein Sohn geboren, der vom Geschicke ausersehen war, einer der grössten Meister der Tonkunst zu werden. Claudio Monteverde trat in noch jugendlichem Alter als Violaspieler in die Mantuanische Capelle und wurde hier der Schüler Ingegneris und, da seine glänzende Begabung überraschend hervortrat, nach dessen Tode, sein Nachfolger. Nach weiteren zehn Jahren, während deren sich sein Ruf durch ganz Italien verbreitet hatte, erwählten ihn die Procuratoren der berühmten herzoglichen Capelle von S. Marco in Venedig an Stelle des verstorbenen Cesare Martinegno, als den würdigsten unter

den damaligen italienischen Künstlern zum Leiter ihres Chores. Seine Ernennung ward ihm mit grosser Feierlichkeit mitgeteilt, und als er in Venedig anlangte, wurden ihm, was bisher noch nie geschehen war, 50 Ducaten Reiseentschädigung eingehändigt. Neben der Stelle des päpstlichen Capellmeisters, war die des Dirigenten zu S. Marco die wichtigste der musikalischen Bedienstungen Italiens. Aber wie es leider so oft geht, die Honorirung entsprach in keiner Weise den von den Procuratoren erhobenen Ansprüchen, und der berühmte venetianische Capellmeister sah sich mit seinem schmalen Gehalte darauf hingewiesen, von der Ehre, von schönen Worten und schmeichelhaftem Lobe zu zehren. Dergleichen kommt ja in der Kunstwelt nur zu häufig vor, aber nicht immer fühlen die betreffenden Vorgesetzten menschliches Rühren, wie hier die Vorstände der Kirche. In Anbetracht seines hohen Verdienstes um die Musik wurde Monteverdes jährlich 200 Ducaten betragender Gehalt alsbald auf 300, später auf 400 Ducaten erhöht und ihm nebenher bei verschiedenen Veranlassungen, wo er Gelegenheit gefunden, sich auszuzeichnen, Gratificationen von 100 Ducaten bewilligt.

Noch in Mantua hatte er 1606 den von Ang. Cino, gen. Poliziano, gedichteten „Orfeo" in Musik gesetzt; dann componirte er im folgenden Jahre, da Prinz Franz Gonzaga mit Margarete von Savoyen Hochzeit hielt, zur Verherrlichung der dabei veranstalteten Feste seine berühmte „Arianna"*) und 1608 oder 1609 die Tanzoper „il Ballo delle Ingrate," beide letztern Texte von Rinuccini. Namentlich erregte die Klage der Ariadne über des Theseus Untreue und schmähliche Flucht stürmische Bewunderung; diese Composition galt als ein Wunder der Kunst. Sie ward allerdings auch mit so viel Ausdruck gesungen, so pathetisch dargestellt, dass niemand unter den Anwesenden ungerührt blieb, keine Dame sich der Thränen enthalten konnte. Monteverde war mit dieser Piece selbst so zufrieden, dass er sie 33 Jahre später lateinischen Worten anpasste, welche die Klagen der Jungfrau am Fusse des Kreuzes ausdrücken, und unter dem Titel: „Pianto della

*) Zur selben Veranlassung schrieb der florentinische Organist Marco Zanobi da Gagliano (starb 1642) seine 1608 bei Marescotti in Florenz gedruckte Oper: „Dafne"; wahrscheinlich eine Neucomposition der Rinuccinischen Dichtung.

Madonna sopra il Lamento dell' Arianna", veröffentlichte. Neben vielen kleineren Werken (darunter allein 7 Bücher Madrigale), Canzonetten, Motetten und Messen*), componirte er in der Zeit seiner venetianischen Wirksamkeit für die Bühne: 1617, im Auftrage des Herzogs von Parma, Ranuccio Farnese, 4 Intermezzi „gli Amori di Diana ed Endimione;" 1624 die berühmte, im Hause des Senators Gir. Mocenigo in Venedig aufgeführte Episode aus Gerusalemme liberata: la Morte di Clorinda, uccisa dalla mano di Tancredi;" 1627 wiederum für Parma 5 Intermezzi „Bradamante e Didone;" 1629 für die Stadt Rovigo, welche den Geburtstag ihres Podesta, Vito Morosini, mit besondern Festlichkeiten feiern wollte, die Cantate „il Rosajo fiorito;" 1630, anlässlich der Hochzeit des Lor. Giustiniani mit einer Tochter seines Gönners Mocenigo, Giulio Strozzis „Proserpina rapita." Der glänzende Erfolg, welchen dies letztere Werk hatte, erweckte in den Meistern Ben. Ferrari, Poet und Musiker aus Reggio d'Emilia (gen. dalla Tiorba, weil er dies Instrument trefflich spielte) und Fr. Manelli aus Tivoli die glückliche Idee, in Venedig ein öffentliches Opernhaus zu errichten, das von einer nahe liegenden Kirche den Namen San Cassiano erhielt. Die erste hier 1637 aufgeführte Oper war „Andromeda," Text von Ferrari, Musik von Manelli. Sie bildet den Ausgangspunkt der ersten Opernperiode und das Samenkorn einer überaus reichen und fruchtbaren Entwicklung. Fortan blieb, bis es im folgenden Jahrhundert die Oberherrschaft an Neapel abtreten musste, Venedig durch seine glänzenden Opernaufführungen die massgebende Kunststadt Italiens.

1638 wurde von denselben Verfassern mit gleichem Erfolge „la Maga fulminata" gegeben. Die Neuheit und das Glück der ersten Unternehmung veranlasste rasch den Bau anderer Theater, in denen man die bereits genannten Werke Cavalieres, Peris und Caccinis aufführte, und für die nun auch der alte, aber noch immer geistesfrische Monteverde zu arbeiten begann. Im Herbst 1639 componirte er für das Teatro dei S. Giovanni e Paolo, P. Vendruccinis „Adone," während des Carnevals

*) Darunter die 6stimmige „Missa in illo tempore", Papst Clemens VIII. gewidmet, und „Requiem" und „Deprofundis", 1621 bei den Leichenfeierlichkeiten Cosmus' II. von Medici in Florenz aufgeführt.

1640 unausgesetzt wiederholt. Zur Eröffnung des Teatro S. Mose arbeitete er seine „Arianna" (Arianna modificata) um und setzte dafür neu „le Nozze di Enea con Lavinia" und „il Ritorno d'Ulisse," die Texte von einem venetianischen Nobile, Giac. Badoaro; am Ende seiner glorreichen Laufbahn componirte er 1642 noch Bucciniellos „Incoronazione di Poppea." Monteverde, der in seinen alten Tagen noch (1633) die priesterlichen Weihen empfangen hatte, starb 1643.

Die Zeitgenossen priesen ihn in der überschwenglichen Weise, die man bei den Italienern gewohnt ist, als die Glorie seines Jahrhunderts, den ersten Componisten der Welt, den grossen, mit abgelebten Regeln brechenden musikalischen Reformator, den genialen Erfinder bisher ungeahnter musikalischer Schönheiten und Wirkungen, den Interpreten des neuen, die Tonkunst erfüllenden Bedürfnisses. Dennoch vermochten sie kaum zu ahnen, welchen Anstoss er der Musik gegeben.

Diese Erkenntnis blieb der Nachwelt vorbehalten. Er selbst schrieb sich nur das Verdienst zu, einen lebhafteren Stil ersonnen zu haben. An der Spitze einer neuen Entwicklungsperiode stehend, die zu einer Umgestaltung der Compositionsweise drängte, folgte er dem Zuge der Zeit und leitete die veranlasste Bewegung zu bestimmten Zielen. Jeder Kunstfortschritt ist, aus der Ferne betrachtet, ein kaum erkennbarer; erst in grössern Zwischenräumen erscheint er markanter. So ausserordentlich den Mitlebenden Monteverdes harmonische Wagnisse erscheinen mussten, unser Ohr würde sie, ohne darauf aufmerksam gemacht zu werden, kaum bemerken; die Härten und Schroffheiten aber, über die man sich damals schon beklagte, erscheinen auch unserm, an den schärfsten Pfeffer längst gewöhntem Gehöre noch unerträglich und unerklärlich. Es sei hier nur auf sein berühmtes, vielbewundertes Madrigal „Amarillis" hingewiesen.

Man muss anerkennen, dass Monteverde in seinen Opern die Instrumentalcombinationen dem Character der Personen und den dramatischen Situationen in einer Auswahl und Mannigfaltigkeit anzupassen wusste, die geeignet war, einen Hörerkreis, dem derartiges zum ersten Male geboten wurde, zu überraschen, zu erregen und zu ergreifen. Der geniale Mann trug in seiner Seele den Keim zu einer durchgreifenden Reform seiner Kunst; er erschloss dem theatralischen Genre

der Zukunft die Bahn und begründete die dramatische Wirkung, indem er die Musik aus den Fesseln des Cantus firmus löste. Er wurde dadurch, dass er die Scala neu gestaltete (indem er das zweite Tetrachord mit g anstatt mit f beginnen liess), der Vater der modernen Tonalität. Die Syncopen und die Vorhalte geschickt verwendend, gewann er neue harmonische Wirkungen; aber er scheute sich auch nicht, durch freie Eintritte dissonirender Töne dem Ohre Härten zu bieten, die bisher für unmöglich gehalten wurden. In seiner Verwendung des Dominantseptaccords nähert er sich bereits der modernen Harmonik; er denkt nicht mehr in den Kirchentönen, sondern in den Dur- und Molltonarten, die fortan in der Kunst massgebend werden. Seine Sologesänge, erfüllt von leidenschaftlichem Ausdruck, belebtem Rhythmus, überraschenden Modulationen und nie gehörten Tonverbindungen, beweisen sein Streben, die Form des Recitativs zu erweitern, dem Gesange neue Gebiete zu gewinnen. Er vermag noch keine Arien und Duette in unserm Sinne zu schreiben, aber er hat eine Ahnung von der Cantilene, die in unferner Zeit sich melodisch phrasiren und abrunden und zur Arie ausgestalten wird. Trotzdem war er kein gelehrter Musiker. Mehr seinem künstlerischen Instincte, als den seit Jahrhunderten aufgestellten und bewährten Gesetzen der musikalischen Theorie folgend, schreckte er vor keiner durch dieselben verpönten Fortschreitung zurück. Aber gerade seine harmonischen Rücksichtslosigkeiten wirkten befreiend, lösten die Hemmnisse, die der Weiterentwicklung der Musik entgegenstanden, und ebneten den Nachfolgern die Bahn. Kein Wunder, dass ihn alle Theoretiker und Anhänger der alten Schule, voran der Florentiner Gir. Mai und der Bologneser Giov. Maria Artusi, heftig bekriegten und ihm mit scharfen Critiken hart zusetzten. Aber — und das ist wiederum ein sich stets wiederholendes Vorkommnis — je mehr sie zeterten, um so höher stieg Monteverdes Ruhm, um so weiter verbreitete sich sein Ruf. Er war eine jener Erscheinungen, wie sie in Zeiten der Gährung und Entwicklung sich stets bemerkbar machen, verwegen bis zur Tollkühnheit, verständig und nicht vom Vorurteil einer Schule befangen, trotzig, rücksichtslos und klug, originell und vom Glücke begünstigt. Papst Clemens VIII. empfing ihn, als er Rom besuchte, mit den ehrendsten Beweisen von Achtung

und Bewunderung. Die Academia Florida in Bologna, die ihm 20 Jahre hindurch feindselig gegenübergestanden, beschloss in feierlicher Sitzung (11. Juni 1620), seinen Namen in ihr Mitgliederverzeichnis einzutragen, und der Componist Padre Bianchieri beglückwünschte sie zu solch glorreicher Acquisition. Seine Bestrebungen wurden durch die gleichzeitige allgemeine Aufnahme scenischer Darstellungen ungemein begünstigt und gefördert. Die damalige Zeit war arm an geschmackvollen Novitäten, musste auf melodische Gebilde fast ganz verzichten und war nur auf die aus der Schule Fiamminga hervorgegangenen, im Zeitlaufe trocken und reizlos gewordenen Madrigale hingewiesen. Auf dem Gebiete des anmutigen mehrstimmigen Tonsatzes aber leistete Monteverde nochmals Hervorragendes, und seine Bemühungen, abgelebte Formen mit frischem Geiste zu erfüllen, wurden allerwärts freudig begrüsst.*)

Während das Landvolk sich an den rohen Darstellungen fahrender Spielleute ergötzte, der Bürgerstand in langer Zeit kein grösseres Vergnügen kannte, als den Mysterienspielen zuzusehen, hatten Hof und Adel ihre exclusiven Belustigungen, denen es vielleicht an Abwechslung, nicht aber an Pracht fehlte. Waffenspiele (Turniere und Caroussels) und Ballete waren in diesen Kreisen vorzugsweise beliebt; die Poesie und die Musik, wie die decorativen Künste fanden hier Raum zu reicher Bethätigung.

Das Ballet (Balletto, Ballo) ist wol das älteste, von Menschen ersonnene Divertissement. Es bestand zunächst aus einer Folge mimischer Scenen, denen sich Tanz und Gesang, später auch Instrumentalmusik gesellten; dann Costüme, Decorationen, Maschinen. Seine Ausbildung hielt gleichen Schritt mit der Entwicklung des Geschmacks und der Civilisation. Mit dem Worte „Ballet“ bezeichnete man in der Folge ausschliesslich die theatralischen, kunstmässigen Tänze zum Unterschiede von

*) Ein Zeitgenosse Monteverdes war der Dichter Gabr. Chiabrera aus Savona (1552—1635), der folgende Operntexte schrieb: „Amore sbandita,“ „il Ballo delle Grazie,“ „Orizia,“ „il Pianto di Orfeo,“ „la Pietà di Cosmo,“ „Polifemo geloso“ und „il Rapimento di Cefalo.“ Man kann aus diesem einen Beispiele ersehen, welchen Aufschwung das Opernwesen schon in dieser frühen Zeit in Italien nahm.

den gesellschaftlichen, nur zur Belustigung der Tänzer dienenden. Letztern gegenüber umfasst das Ballet das Gebiet des höhern, die Erregung des Schönheitsgefühls bezweckenden Tanzes; es soll leidenschaftliche Affecte durch Pantomimen und ästhetische und characteristische Bewegungen, von Musik unterstützt, darstellen. Man findet das Ballet bereits in seinen einfachsten Zügen im religiösen und kriegerischen Leben der Wilden; die Egypter suchten durch ernste Tänze den Lauf der Gestirne zu versinnlichen; die Chöre der Griechen schlossen rhythmische Recitative und tactgemässe Bewegung nicht aus. Die ältesten Comödien waren freie Ballete, deren Spuren sich noch in den Weinlese- und Erntefesten südlicher Völker finden. Die pythischen Spiele (wie der im Altertum häufig dargestellte Kampf Apolls mit der Schlange), die von Alexander dem Grossen für sich und seine Feldherrn veranstalteten Hochzeiten, die zügellosen Bacchanale der Cleopatra, waren Vorläufer der Ballete.

Ein Freigelassener und Günstling des Mäcenas in Rom, Bathyllos aus Alexandrien, wird als der Erfinder comischer Ballete genannt. Durch seine ausserordentlichen Leistungen wurde er ein Liebling des römischen Volkes. Ein Nebenbuhler erwuchs ihm in dem Cilicier Pylades, der die Affectsprache der Geberden so bezaubernd in seiner Gewalt hatte, dass die von ihm getanzten tragischen Scenen den Enthusiasmus aller Zuschauer erregten.*) Die Vorliebe für Tänze und Spiele blieb sich durch alle Jahrhunderte gleich, nur äusserte sie sich da und dort verschieden. Fähig, mit seinen freien und phantastischen Allüren sich jeder Laune zu fügen, musste es bald das Vergnügen par excellence einer galanten, glänzenden, kunstüberquellenden und verderbten Epoche werden.

Man teilte die Ballete in serieuse, comische und gemischte, in historische, fabuleuse und poetische, in phantastische, nymphale, pastorale und bacchanale. Allen lag irgend eine dramatische Idee zu Grunde. Aus dem Ballet entstand die Oper, aber in dem Masse, als sie sich vervollkommnete, büsste jenes ein. Unter Heinrich III. durch verschwenderische Pracht aus-

*) Als ihn Kaiser Augustus aus Sittlichkeitsgründen aus Rom verbannte, liess er ihm aus seinem Exil zurücksagen: „Pylades vermag nötigenfalls einen Augustus zu ersetzen, August aber nicht den Pylades“.

gezeichnet, unter Ludwig XIII. noch ein abgerundetes Ganze, ward es unter Ludwig XIV., wenn auch eine besondere Handlung noch bietend, doch nur mehr Schmuck der Feste oder Anhängsel der Comödien. Vergebens suchte es jetzt seine Richtung zur Allegorie, seine Neigung, auf Leidenschaften und Galanterien des Tages anzuspielen, zu bewahren; bald bestand es nur noch aus einer merkwürdigen Folge von Scenen und Acten, die kaum durch eine gemeinsame, dem 18. Jahrhundert vertraute Idee zusammengehalten erschienen, z. B. das Weltall und die Liebe (das Resultat philosophischer und galanter, in dieser Zeit vorherrschender Ideen). Noch einige Jahre später und es sank zur Episode einer Oper, zu einem an sich erfindungsarmen Machwerk, zum Hilfsdivertissement einer rein sinnlichen Unterhaltung herab, worin die Pantomime den Gesang und den Dialog ersetzt. Dies ist das Ballet unserer Zeit, und auch die selbständigen Ballete der Gegenwart, mögen sie Musik, Decorationen, Maschinerien und Gruppen noch haben, sind nur eine ganz moderne, durch die Oper in zweite Reihe gedrängte Schöpfung. Die Mannigfaltigkeit, deren das Ballet fähig ist, ist eine merkwürdige. Welcher Unterschied zwischen dem Tanze der Wilden und einem Pas in unsern Opern, zwischen den griechischen Spielen, den mittelalterlichen Mysterien des Rameaux, den italienischen Balleten der Renaissancezeit, dem Ballet de la reine des 16., dem „Tancrède ou la Forêt enchantée“ des 17., den „Indes galantes“ des 18., der „Giselle,“ „Africaine“ und „Sylvia“ des 19. Jahrhunderts!

Der Hof ist ein Theater, dessen Schauspieler ihre Rollen um so besser ausfüllen, je natürlicher sie dieselben spielen. Immer auf der Scene, gewohnt, bei Processionen, Einzügen und öffentlichen Festen im Vordergrund zu stehen, beeifert, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und Bewunderung und Beifall zu erwecken, gewann das Auftreten der wichtigsten Personen, der Fürsten, bald nötige Sicherheit und Würde. Gerade sie mussten, wenn sie ihrer Umgebung oder dem Volke gegenübertraten, Anstand, Eleganz, Geist und Freiheit der Bewegungen zeigen können. Aber zeitweise zogen sie es doch vor, von ermüdenden Repräsentationen auszuruhen und im Hause ihrer Vertrauten sich zu vergnügen. Dem kriegerischen Sinne des französischen Adels entsprachen die Waffen-

spiele, die bald eine Lieblingsunterhaltung der Aristocratie wurden, und dem intriganten Hoftreiben die Maskeraden, welche sinnreiche und prächtige Verkleidungen, freie Anreden, scherzhafte oder vieldeutige Wechselreden und fröhliche Tänze gestatteten.

Eine der ältesten Kunden solcher Maskeraden berichtet von jener Mummerei, die am 29. Januar 1392 stattfand und ein so unglückseliges Ende nahm*), dass der arme König Carl VI., kaum von einem Wahnsinnsanfall geheilt, nun die Vernunft für immer verlor. Während man nach diesem betrübenden Ereignis für einige Zeit auf ähnliche Vergnügungen am französischen Hofe verzichtet zu haben scheint, wurden sie an den italienischen Höfen, in Mailand, Florenz, Ferrara und Neapel um so eifriger cultivirt, und Carl VIII. und Ludwig XII., welche auf ihren italienischen Feldzügen Gelegenheit hatten, den Geschmack und die Pracht solcher Feste an Ort und Stelle kennen zu lernen, suchten dieselben nun auch auf französischen Boden zu verpflanzen und waren bestrebt, sie noch mannigfaltiger und glänzender auszustatten. Letzteres mag möglich gewesen sein, aber die Italiener waren den Franzosen nun doch schon so weit vorausgekommen, dass es, abgesehen von ihrer natürlichen Beanlagung für alle künstlerischen Productionen, schwer hielt, sie zu überholen. Immerhin gereichte der sich nun zwischen beiden Ländern entwickelnde Wetteifer derartigen Veranstaltungen nur zum Vorteil.

Die fromme und schöne Anna von Bretagne, Ludwigs XII. zweite Gemalin, hatte grosse Vorliebe für den Tanz, der nun allmälig den Character einer gewissen Eleganz annahm. Erst unter Franz I. aber ward die im französischen Wesen liegende Grazie und chevalereske Führung ein Merkmal aller Hoflustbarkeiten. Er fügte seiner Hofcapelle auch eine instrumentale Abteilung bei.**) Von dem galanten König begünstigt,

*) Siehe Teil I. p. 83. Juvinal des Ursins erzählt in seiner Chronik diesen traurigen Vorfall etwas anders, als er in der angezogenen Stelle mitgeteilt ist. Nach diesem Schriftsteller gab die Königin Blanche, Witwe Philipps VI. und Urgrossmutter König Carls VI. in ihrem Palast im faub. S. Marcel anlässlich der Hochzeit des Chevaliers de Vermandois mit einer Hofdame der Königin Isabella, ein vom Liebling des Königs, Hugonin de Janzay, verfasstes Maskenfest, das so unseligen Verlauf hatte.

**) Mögen die Orchesterleistungen dieser Zeit, wenn man sie mit heutigem Massstab messen wollte, auch noch sehr ungenügende gewesen sein, das Vor-

gewannen die theatralischen Darstellungen an Abwechslung und Interesse, so dass die von jetzt ab gegebenen Ballete recht wol als Vorläufer der 100 Jahre später ins Leben tretenden „Académie royale de musique" angesehen werden können. Tänze, an denen sich zwei oder drei, hinter characteristischen Masken sich bergende Personen beteiligten, denen bestimmte Rollen zugewiesen waren und die mit oder ohne Begleitung Chansons sangen, scheinen besonders beliebt gewesen zu sein. Doch mischten sich dabei die Geschlechter noch nicht. Die Männer stellten gewöhnlich scherzhafte oder lächerliche Scenen dar, die Frauen behielten sich die eleganten und anmutigen Tableaus vor. Die graziöse und geistreiche Margareta von Valois, des Königs Schwester, ward als die beste Tänzerin ihrer Zeit bewundert. Ein von ihr getanzter Pas, eine ihrer

gehen Franz I., des ersten französischen Königs, der die profane Musik nachdrücklich begünstigte, erhielt dadurch ausserordentliche Bedeutung, als nun doch Gelegenheit zu einer Rivalität zwischen Gesang und Instrumentenspiel und damit zu einer Weiterentwicklung des letztern, wie zur Vervollkommnung der theatralischen Musik gegeben war. Der König ahnte nicht, welchen Dienst er der Kunst durch Errichtung einer Kammermusik leistete. Er verfolgte nach dieser Seite hin auch gar keine höhern Absichten, wie er denn überhaupt mit dem gleichen Rechte als Vater der Künste gepriesen wird, mit dem so mancher glückliche und arglose Hörnerträger als Vater eines talentvollen Sohnes angesehen wird. Er war in die schöne Françoise de Foix, Comtesse de Châteaubriand heftig verliebt. Um diesen Gegenstand seiner Wünsche recht oft sehen und ihr nahe sein zu können, veranstaltete er musikalische Unterhaltungen, für welche notgedrungen Kammermusiker engagirt werden mussten. Die Damen des Hofes drängten sich im Wetteifer zu diesen Concerten und die Galanterien konnten sich unterm Deckmantel der Musik prächtig entwickeln. Der König leuchtete als verführerisches Beispiel allen voran. Die Frauen, ihren Einfluss fühlend, warfen sich alsbald zu Herrinnen in Fragen des guten Geschmackes auf, und wenn ihre armen Männer einen bescheidenen Einwand gegen dies lockere und wenig moralische Treiben erhoben, wurden sie kurz abgeschnauzt. Aus dieser Zeit stammt der Vers:

O dulde nicht, dass deine Frau dir je
Das Füsschen setze auf die kleine Zeh;
Am nächsten Tage setzt die freche Triene
Den Fuss dir auf den Kopf mit Siegesmiene.

Die beklagenswerte Françoise, von den andern Damen des Hofes ob der ihr zugewandten königlichen Gunst so sehr beneidet, musste dieselbe schwer büssen, denn sie ward, 16. October 1557, von ihrem eifersüchtigen Gatten, J. de Laval de Montmorency, auf ihrem bretagnischen Schlosse vergiftet. Der schuldbewusste König hatte weder so viel Ehre noch Mut, den Mörder zur Rechenschaft zu ziehen.

ernsten Pirouetten begeisterte alle Schöngeister zu enthusiastischen Sonetten, verdrehte allen Hofherren die Köpfe. Don Juan von Oesterreich, damals Vicekönig der Niederlande, reiste eigens von Brüssel incognito nach Paris, um sie tanzen zu sehen. „Welche Wunder in einem Menuett!“ rief er wiederholt, als ihn schnelle Pferde nach der Aufführung wieder der Grenze näher brachten.

Allerdings durften sich die Dichter der Ballete grosse Freiheiten gestatten, und in den Gesängen, selbst wenn sie von feinen und delicaten Federn geschrieben waren, finden sich kühne Wendungen und bedenkliche Verse genug. Gelegentlich eines von Mme. Isabelle de Rohan, Schwägerin Margaretens, erfundenen Ballets, in dem diese schöne Fürstin, reich gekleidet und gefolgt von vier weiss costümirten, mit Flügeln versehenen jungen Damen, auftrat, wagte der damalige Hofdichter Clemens Marot folgende Strophe an dieselbe zu richten:

Versuchte man zu kleiden Isabell
In schlicht Gewand, wärs Unrecht, möcht ich meinen:
Denn ihr Gesicht ist gar zu schön und hell
Und lässt als Fürstin sie mir stets erscheinen.
Ob Zofenkleid, ob Goldbrokat der feinen
Gebietrin Leib umschliesst, ob halb entblösst
Sie geht, ob ihre Glieder Linnen weich umfliesst:
Auf ihre Schönheit kann man immer bauen;
Jedoch mir scheint (wenn nichts mein Irren löst),
Viel schöner wäre sie ganz nackt zu schauen!

Diese freie Sprache, die ein liebenswürdiger Poet gegenüber einer Prinzessin von königlichem Geblüt sich erlaubte, bereitet auf die versteckten und charmanten Bemerkungen, auf die satirischen und schmeichelhaften Portraits vor, denen wir in den Hofballeten des 17. Jahrhunderts so häufig begegnen. Dieses Genre gesungener und gespielter Gesellschaftscomödien, in denen sich der Geist der Zeit in der Sujetwahl, in den den Darstellern in den Mund gelegten Reden und den zwischen ihnen ausgetauschten Complimenten offenbart, gelangte in Frankreich zu reichster Blüte, seit unter Catharina von Medici italienischer Einfluss und welsche Mode zu dominiren begannen. Sie hinderten jedoch das aristocratische Ballet nicht, immer noch seinen französischen Character zu be-

wahren. Allegorien und mythologische Verkleidungen triumphirten bei jeder Gelegenheit, in den Provinzen wie in Paris, bei den in Rouen 1550 Heinrich II. gebotenen Festen, wie bei denen, welche man bei Ankunft Catharinens in Lyon veranstaltete. Aber wenn auch bei solchen Veranlassungen Lieder und instrumentale Mitwirkung nie fehlten, Riesen und fabelhafte Gottheiten neben allegorischen Figuren aller Art regelmässig auftraten, die Schriftsteller der Pléjade*) vom Weg des Nationaldramas abwichen, um dafür dem Cultus der Alten zu huldigen, die Maskeraden erfreuten sich trotzdem unverminderter Gunst, und die Balletdichter blieben den schon zu Franz I. Zeit adoptirten Tendenzen getreu. Die Anführer der literarischen Bewegung verweigerten nie ihre Teilnahme an der

*) Um Mitte des 16. Jahrhunderts bildete sich in Frankreich eine vom prince des poëtes français, P. Ronsard (1524—85) gestiftete, den offenen Kampf mit der von Cl. Marot vergebens verteidigten zeitgenössischen poetischen Literatur aufnehmende Dichterschule, welche Joachim du Bellay, J. Ant de Baïf, Pontus de Thyard, Remy Belleau, J. Daurat und Et. Jodelle als Mitglieder zählte und in selbstgefälligem Stolze sich „la Pleïade française" nannte, obgleich sie über ledernste Nachahmung der Alten und übliche Hofschmeicheleien nur wenig hinauskam. Sie trat mit dem berühmten Manifeste: „la Deffense et Illustration de la langue françoyse" von J. du Bellay, 1549, auf den Schauplatz, angeregt durch das Beispiel der Italiener, anknüpfend an Horazens: „Ars poetica" und an Plautus, Terenz, Seneca und andere Dichter des Altertums, deren Stücke sie übersetzten, und ermuntert durch den gelehrten Schotten Buchanan, der durch Aufführung lateinischer Tragödien im Collegium von Guienne zu Bordeaux den Neuerern Bahn gebrochen hatte. Als erstes Werk der Pléjade erschien 1552 Jodelles „Cléopâtre", mit begeistertem Beifall aufgenommen. 1559 folgte „Sophonisbe", Tragödie in Versen, mit Chören vermischt, von Mellin de S. Gelais. Dieser sonst wenig glückliche Versuch hatte jedoch zur Folge, dass man fortan die Entr'-Acte durch Chorgesänge füllte; jedoch waren dieselben der Handlung fremd und durch keine gemeinsamen Ideen mit ihr verknüpft. In Jodelle's Fusstapfen traten einige Zeit später J. de la Péruse, Jac. Gévin und Jac. de la Taille. Die Bewegung gipfelte dann in R. Garnier (gest. 1590), der 1568 die erste seiner 8 Buchtragödien, „Porcie", erscheinen liess, und in dem fruchtbaren Alex. Hardy (st. 1630), dem Verfasser von mehr als 600 Stücken, der mit dem Titel: poëte royal, seit 1600 als Theaterdichter der im Hôtel d'Argent des Quartiers du Marais neuerbauten Bühne fungirte. Bis zu Garnier und seinem unmittelbaren Nachfolger A. de Montchrestien (1605, l'Ecossaise ou Marie Stuart) hielten die französischen Dichter noch an der oben bemerkten Verwendung des Chors im Trauerspiel fest. Erst in seiner Tragicomödie „Bradamante", in welcher der Chor fehlt, schlägt Garnier vor, an dessen Stelle durch Entremets die Acte auseinander zu halten.

Composition eines Hofballets, und mehr als einmal versuchten sie sich, wenn sie zu den Hofkreisen beigezogen wurden, in Improvisationen über Volksweisen oder Originalthemen, welche ihnen die Musiker aufgaben.

Die Oper lag seit Anfang des 16. Jahrhunderts sozusagen in der Luft. Man ahnte, was kommen würde, und trug sich mit unbestimmten Vorstellungen, man war aber noch weit entfernt vom Ziele. Mittlerweile entwickelten sich immer mehr Poesie und Musik, Tanz und Gesang, allmälig durch prachtvolle Decorationen und Costüme und complizirte und kunstvolle Maschinerien unterstützt. Als im Jahre 1573 die polnischen Gesandten nach Paris kamen, um dem Bruder Carls IX., dem Herzoge von Anjou (nachmals Heinrich III.), die Krone ihres Landes anzubieten, wurden sie von der Königin-Mutter sehr huldvoll und mit verschwenderischem Aufwand empfangen. Unter andern Zerstreuungen ward in einem grossen, von Fackeln erleuchteten Saale das schönste Ballet vor ihnen aufgeführt, das die Welt je gesehen. Dieses sogenannte „polnische Ballet“ begann mit einem lateinischen Dialog zwischen den allegorischen Figuren Frankreich, Friede und Wohlstand, von dem berühmten Orlandus de Lassus componirt. Nach dieser vocalen und einer sinfonischen Introduction sah man auf den Platz, allwo Carl IX. sass, einen von Silen und 4 Satyren geschobenen mächtigen, ganz versilberten Fels zukommen, in dessen wie Wolken geformten Nischen, 16 (18?) der schönsten und gewandtesten, die Provinzen Frankreichs personifizirenden Hoffräulein sassen. Als der Fels, wie zur Parade, die Runde um den Saal gemacht, hielt eine der Damen eine lateinische Anrede an den König. Nach dem Vortrage der 88 Verse stiegen die Nymphen, während 30 im Innern des Berges untergebrachte Musiker eine frische kriegerische Weise spielten, von ihren Plätzen herab, tanzten, nachdem sie sich vor den Majestäten artig verbeugt, ein seltsames Ballet mit verschiedenen Touren und präsentirten hierauf dem Monarchen einen goldenen Schild mit eingravirten Devisen. Zuletzt erhob sich die Nymphe von Anjou und beendete, ein lateinisches Gedicht von 21 Versen sprechend, das Divertissement.

Allen den bisherigen Hofballeten fehlte es jedoch noch an richtiger Anordnung, logischer Entwicklung und geschmackvoller Ausführung.

Eines Tages (um 1566) schickte der Marschall von Brissac, Gouverneur von Piemont, der Königin eine italienische Geigerbande, an deren Spitze ein vortrefflicher Violinspieler, ein gewisser Baltagerini (Baltazarini) stand.*) Geschickt, anstellig, gewandt und witzig, gewann er bald der Fürstin Gunst, die ihn zu ihrem Kammerdiener ernannte und mit der Anordnung aller Feste, Concerte, Bälle und theatralischen Aufführungen betraute, die an ihrem Hofe stattfanden.

Er nannte sich in der Folge, damit auf seinen fröhlichen Humor anspielend und auf seine Stellung als maître des plaisirs, d. h. Arrangeur all der zahlreichen und galanten, am Hofe der Valois veranstalteten Feste, Ballete, Bälle, Gastmähler und Maskeraden, Mr. de Beau-Joyeux (Beaujoyeulx). Von dem Augenblicke an, da er die Leitung der Schauspiele in die Hand nahm, gewannen dieselben ein ganz anderes Ansehen. Sein Hauptwerk ist das unter der Bezeichnung „Ballet comique de la reine" bekannt gewordene Ballet, das König Heinrich III., 1581, gelegentlich der Vermälung seines Mignons (der, wie alle Günstlinge dieses Königs, ein unnatürliches Ende fand, 1587), des Anne, Duc de Joyeuse mit Marguerite de Lorraine, aufführen liess.**) Baltagerini, der die Bezeichnung „Ballet comique" wählte, um damit anzudeuten, dass sein Stück zugleich Schauspiel (weil Scenen und Tableaus sich aneinander reihen) und Ballet (weil die Hauptepisoden seiner dramatischen Fabel Tänze und Maskeraden veranlassten), war nicht der Dichter und Componist desselben, er hatte vielleicht nur den detaillirten Plan entworfen,

*) Baltagerini mit seiner Truppe italienischer Musiker that Wunder. Sie spielten Violinen (Violen?), die mit 5 Saiten bezogen waren (a, d, g, c, f). Da die fünfte Saite, die Chanterelle, f stimmte, konnte mit dem 4. Finger c gegriffen werden, was die französischen Musiker, die nur schwer und spät erst die Geheimnisse der Applicatur sich aneigneten, bisher nicht zu erreichen vermochten. Insbesondere durch die hohen Töne, die sie anzuwenden wussten, überraschten die Italiener die Zuhörer.

**) Der ursprüngliche Titel: „le Ballet de Circé et de ses nymphes", wurde umgewandelt in: „Ballet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse et Mademoiselle de Vaudemont, sa soeur (will sagen: soeur de la reine, denn Heinrich war der Gatte ihrer Schwester Aloisia) par Baltasar de Beaujoyeulx, valet de chambre du Roy et de la reine sa mère à Paris, par Adrien Le Roy, Robert Ballard et Mamert, Imprimeurs du Roy, 1582." (Neudruck: Chefs d'Oeuvres class. de l'Opera franç. 3. Serie).

den dann die Königin genehmigte. Als Verfasser des Textes wird de la Chesnay, Almosenier der Königin genannt, doch erheben auch P. Ronsard und Th. Agrippa d'Aubigné, welcher für Catharina schon eine Tragödie „Circé"*) verfasst hatte, mit Chören, Tänzen und Sinfonien durchwebt, deren Ausführung nur durch eine zu kostspielige und schwierige Inscenirung verhindert wurde, Anspruch auf die Mitarbeiterschaft.**) Ebenso soll Heinrich III. höchstselbst einen Teil der Recitative und Arien in sangbare Verse gebracht haben. Die Composition war dem sieur Lamb. de Beaulieu, Lieblingssänger der Königin und den Kammermusikern Salmon und Maltre übertragen; sie überboten sich in ihrem Eifer, die Ritornelle und zahlreichen Gesangsnummern zu beenden. Die herrlichen Decorationen und die Zeichnungen für die Costüme lieferte Jac. Patin, Maler des Königs.

Dem in seiner Art einzigen und, wenn man die obwaltenden Verhältnisse und die Zeit, in der es entstand, in Betracht zieht, vollkommenen Schauspiel, einem Typus seiner Gattung, wohnte der ganze Hof bei. Es machte ungeheures Aufsehen und wird von den Franzosen mit Recht als der Ausgangspunkt ihrer grossen Oper bezeichnet. Seine Inscenirung soll

*) Circe, eine mächtige Zauberin, bewohnte auf einer an der Westküste Italiens gelegenen Insel, einen von ihr aus glänzenden Steinen erbauten prächtigen Palast, den gebändigte Löwen und Wölfe, ihre einstigen, von ihr verhexten Liebhaber, beständig umschweiften. Sie beschäftigte sich mit Weben und ergötzte sich mit Gesang. Als Ulysses auf seiner Irrfahrt an ihrer Insel landete, schickte er den Eurylochus mit einem Teile der Mannschaft aus, dieselbe zu erkunden. Circe bewirtete die Fremden mit Speise und Wein, berührte sie aber dann mit ihrem Zauberstabe und verwandelte sie in Schweine. Nur der Führer, der sich der Speisen enthalten, entging gleichem Schicksal und konnte seinem Herrn von dem Vorfall Mitteilung machen. Dieser stieg nun, seine Gefährten zu befreien, gerüstet ans Land. Mercur, der ihm begegnete, gab ihm die Pflanze Moly, die ihn selbst vor dem Zauber beschützen, die Seinen erlösen sollte. Im Begriffe, Circe zu töten, schwur ihm diese mit den heiligsten Eiden, dass sie ihm kein Leid zufügen, seine Gefährten wieder ziehen lassen wolle. Durch ihre Schönheit und Anmut gefesselt, weilte er ein ganzes Jahr bei ihr und zeugte mit ihr 2 Söhne, den Adrius und Latinus. Vor seiner Abreise gab sie ihm noch den guten Rat, dass er, um glücklich nach Hause zu kommen, in die Unterwelt gehen und Tiresias Rat erbitten müsse.

**) Möglich, dass sich der Italiener des, von dem kräftigen Autor der „Tragiques" verfassten Sujets bemächtigt und es auf seine Weise zugerichtet hatte. Da Aubignés „Circé" verloren ging, lässt sich diese vielfach debattirte Frage nicht entscheiden.

die ungeheure Summe von 3,600 000 frs. gekostet haben. Der sehr splendide König hat diese verschwenderische Ausgabe nie verwinden können und sie war nächste Ursache, dass nun für lange Zeit von solchen luxuriösen Vergnügungen am französichen Hofe abgesehen wurde.

Über die in Rede stehenden Hochzeitsfeierlichkeiten berichtet das Journal de l'Estoile folgendes: Dienstag, 10. Oct. gab Cardinal von Bourbon ein Fest im Hotel seiner Abtei von S. Germain des Prés und liess mit grossen Kosten am Seineufer in Form eines Triumphwagens eine Kahnfähre herrichten, in der der König, die Prinzen und die Neuvermälten vom Louvre nach den Prés-aux-Clercs fahren sollten. Dieser schöne Wagen sollte von andern Schiffen gezogen werden, die, 24 an der Zahl, wie Seepferde, Tritonen, Delphine, Wallfische und andere Seeungeheuer geformt und in deren Innern Trompeter, Zinkenisten, Hornisten, Geiger, Hautboisten und andere ausgezeichnete Musiker, sowie Feuerwerker verborgen waren, berufen, dem König und seinem Hofe, sowie den 50000 an den Ufern sich drängenden Zuschauern mancherlei Zeitvertreib zu bereiten. Aber leider waren die Maschinerien nicht gut construirt, denn die Schiffe konnten durch sie nicht in Bewegung gesetzt, und der König, der von 4—7 Uhr vergebens gewartet hatte, konnte also auch nicht abgeholt werden. Missmutig bestieg er endlich mit seinem Gefolge eine Kutsche und fuhr zu dem Feste, das dadurch eine prachtvolle Überraschung bot, dass der Cardinal einen mit künstlichen Blumen und Früchten geschmückten Garten hatte herstellen lassen, durch welchen man sich in den Sommer zurückversetzt wähnen konnte.

Sonntag, 15. October, gab die Königin im Louvre ihr Fest und von abends 10 Uhr ab, ward das Ballet „Circé et ses nymphes“ aufgeführt, das erst um $3^1/_2$ Uhr nach Mitternacht endete. Der Triumph Jupiters und Minervens war das Sujet desselben, man gab ihm aber den Titel „Ballet comique de la Reine“.

Die Partitur dieses Werkes, ausgestattet mit zahlreichen Kupfern, welche die mitwirkenden Herren und Damen in ihren Costümen und die emblematischen Medaillons darstellen, erschien im folgenden Jahre im Druck. Besonders interessant ist aber eine Abbildung des Caryatidensaales, in welchem die

Aufführung stattfand. Um denselben ziehen sich übereinander zwei Galerien her; die Decke ist reich mit Wappen und mit Schnitzwerk verziert. König Heinrich III. sitzt, dem Beschauer den Rücken kehrend, im Vordergrund auf einem Schemel ohne Lehne, die Krone auf dem Haupte, um den Hals eine grosse Krause, eingehüllt in einen dicken Mantel, von dessen Kragen eine stattliche Capuze herabfällt. Er sieht ungemein possirlich aus. Rechts von ihm sitzt eine Dame, links ein Mann, vielleicht das Brautpaar, vielleicht die Königin und sein Bruder Alençon. Ihnen schliessen sich auf beiden Seiten je zwei Hellebardiere an, nach welchen einige Hofherren folgen. Weiterhin sitzen mehrere Paare, die sich sehr ungenirt liebkosen. Unmittelbar hinter dem Könige ist der weibliche Hofstaat placirt. Rechts auf der Scene befindet sich der Hain Pans, gegenüber der Wald der Dryaden, weiter rückwärts in der Mitte der Wunderbrunnen, im Hintergrunde der Garten (das Schloss) der Circe.

Das Ballet musste eine Ouverture, d. h. irgend eine Instrumentaleinleitung gehabt haben, die leider verloren ging; man liest im Buche nur, dass, als Stille geboten worden war, man alsbald hinter dem Schlosse Hoboen, Hörner, Saquebottes (Trombonen) und andere zarte (?) Instrumente gehört habe. Dann trat ein vor dem Zorn der Zauberin Circe fliehender Edelmann (sieur de la Roche) auf, sich um Hilfe und Schutz an den König wendend:

Willst du nicht, hoher Herr, so viele Götter schützen?
Du wirst es, Heinrich, thun, ein Held trotz dem Alciden,
Und tapfrer noch als er, der brach Chimärens Wüten;
Und, wenn du Mensch und Gott entziehst zu ihrem Heil
Dem Feennetz, wird dir Unsterblichkeit zu teil:
Die Nachwelt wird dir einst den Ruhmestempel gründen
Und mit des Lorbeers Grün die Schläfe dir umwinden.

Darauf tritt Circe aus ihrem Garten, sich Vorwürfe machend, dass sie einem Undankbaren seine menschliche Gestalt zurückgegeben und einen Treulosen, den sie noch liebt, nicht mehr sehen werde. Es erscheinen nun 3 Sirenen und 1 Triton (3 Soprane und Alt), welche einen von Instrumenten begleiteten Gesang, einen wirklich anerkennungswerten Tonsatz, vortragen, den ein fünfstimmiger Chor, der im Hinter-

grunde hinter einem vergoldeten Gitter placirt ist, beantwortet:

Auf, Achelaos Töchter ihr,
Dem Tritonsruf seid sangverbündet.
In seinen Hornton stimmet hier
Und eines Königs Ruhm, der ewig sei, verkündet!

Nun wurde die von Seepferden gezogene grosse Fontaine gegen den Vordergrund geschoben. Um das Becken hatten sich 12 Najaden gruppirt (darunter die Königin, die Prinzessin von Lothringen, die Herzoginnen von Guise, Nevers, Aumale, Joyeuse u. s. w.), alle vom Kopf bis zu den Füssen mit Gold und Edelsteinen bedeckt. Diese wandelnde Fontaine mit ihren natürlichen Wasserstrahlen, in deren Bassin sich Delphine und Nereiden bargen, welche Lyra, Laute, Harfe, Flöte und andere dem Gesange sich anschmiegende Instrumente spielten, war von 8 Tritonen (königlichen Kammersängern) umgeben, welche zur Begleitung dieser Instrumente einen fünfstimmigen Chor sangen. Daneben bewegten sich 12 fackeltragende Pagen in anmutigen Kreisen um die Gruppe. Nun stimmten die am Fusse der Fontaine sitzenden Glaucus und Téthys einen Dialog an, dem abwechselnd der Chor der Tritonen antwortete. Die Fontaine wandte sich nun wieder gegen den Hintergrund und verschwand hinterm Garten der Circe.

Jetzt erschienen 12, in weissen goldgestickten Atlas gekleidete Geiger, die das Entrée des Ballets zu spielen begannen. Die 12 Pagen kehrten zurück, gefolgt von den 12 Najaden, die unterdess Zeit gehabt, aus dem Brunnen zu steigen. Der Tanz begann. Beim Ertönen eines Glockenzeichens verliess Circe wütend ihren Garten und berührte mit ihrem Zauberstabe jede der am Spiele beteiligten Personen, die plötzlich erstarrten und unbeweglich wie Statuen wurden; stolz auf ihren Sieg kehrte sie in ihren Hain zurück.

Nach einem starken Donnerschlag schwebt nun von der Saalwölbung Mercur in einer Wolke hernieder. Ohne die Erde zu berühren, singt er ein sechsstrophiges Lied und besprengt dann die leblose Gruppe mit Moly. Alsbald erfüllt alle neues Leben. Das Ballet wird nun um so fröhlicher und schöner wieder aufgenommen; aber Circe kommt nochmals und übt den früheren Zauber. Dann declamirt sie eine grosse Tartine (Schmarren) von 3 Quartseiten, worauf sie ihre goldene Gerte

auch gegen den noch immer in der Wolke schwebenden Mercur erhebt, dem nun sein Stab entfällt und der wie leblos zur Erde sinkt. Sie nimmt ihn bei der Hand und führt ihn in ihren jetzt glänzend illuminirten, von wilden Tieren aller Art bevölkerten Garten, gefolgt von den übrigen Verzauberten, die ihr paarweise, wie Marionetten, nachgehen. Dies Tableau, ganz im Zeitgeschmacke, an Reichtum der Inscenirung alles übertreffend, was man je auf den Volkstheatern gesehen, beendete den ersten Act.

Der zweite wurde durch einen von Flöten accompagnirten fünfstimmigen Gesang der Satyren eröffnet, dem wieder ein fünfstimmiger Echogesang, wie am Beginn des ersten Actes antwortete.*)

Plötzlich sehen sie einen Wald auf sich zukommen, mit einem Felsen in der Mitte, die Eichbäume mit goldenen Früchten geschmückt; 4 Dryaden bewohnen ihn. Die Satyren singen einen neuen Chor. Vor dem König angekommen, hält eine der Dryaden (Mlle. de Vitry) eine 2 Seiten lange Anrede an ihn, welche die Nymphe Opis erwidert. Dann macht der Wald eine halbe Wendung und bewegt sich vor die Grotte (oder Laube) Pans. Dieser, um seine Freude über den Anblick der Dryaden auszudrücken, bläst auf seinem Flageolet eine Arie. Opis beklagt sich bei ihm über die böse Zauberin, die nicht nur ihre Gefährtinnen, sondern auch Mercur gefangen halte. Pan verspricht ihr Schutz und gelobt, sie zu rächen. Darauf verschwindet der Wald im Hintergrunde.

Nun halten die vier das Haus Valois symbolisirenden Tugenden (Klugheit, Mässigung, Tapferkeit und Gerechtigkeit) ihren Einzug. Zwei derselben spielen die Laute, die andern singen ein kleines Duo. Das Echo hinter dem goldenen Gitter antwortet mit einem sanften Instrumentalquintett. Nachdem die Tugenden den allerhöchsten Herrschaften ihre Reverenz gemacht und sie mit den handgreiflichsten Schmeicheleien, von denen das ganze Stück überhaupt strotzt, überschüttet haben, naht auf einem von einer Riesenschlange gezogenen Wagen Minerva; dazu singt ein sechsstimmiger, von sehr zarten Instrumenten begleiteter Chor. Minerva, in der Hand das Medusenhaupt

*) Hier stimmt das Textbuch nicht mit der Musik, welches sagt, dass der Chor von 8 Satyren gesungen und von 7 Flöten begleitet und dass das Echo nur von sieur de S. Laurens, königl. Kammersänger, ausgeführt worden sei.

haltend, beginnt wiederum in einer langen Anrede den armen König zu haranguiren:

Aus Jovis Haupt entsprang bewaffnet ich in Eile,
Als es getroffen schwer ein Schlag mit einem Beile:
Aus seinem hohen Hirn mich dieser Gott gebar,
Und trug auf seinem Arm mich auf zu jener Schar,
Die thronet im Olymp; so trat ich ein ins Leben,
Und zum Begleiter ward mir dann Mercur gegeben.
u. s. w.

Sie ruft endlich Jupiter herbei und dieser, der ihre kindlichen Gesinnungen zu würdigen weiss, lässt sich nicht lange bitten. Pünktlichkeit ist die Höflichkeit der Könige (und wahrscheinlich auch die der Götter). Donnerschläge künden sein Nahen. Während er sich in seiner Wolke zur Erde senkt, führen 40 Musiker (Sänger und Instrumentisten) im goldnen Gewölbe einen neuen sechsstimmigen Chor aus. Wieder emporschwebend singt der Gott die Arie: „En ta faveur je viens ici des cieux“, worauf er zu Minerva herabsteigt und mit ihr zum Haine Pans, der ihn mit einer neuen Flageoletweise ehrfurchtsvoll begrüsst, geht. („Pan spielte auf einem Flageol mit 7 Pfeifen und liess sich durch eine orgue sourde begleiten“).

Minerva macht Pan Vorwürfe, dass er geduldet habe, dass Circe die Najaden und Mercur bezaubert habe. Er antwortet ihr: die Macht, Circe zu besiegen, läge in ihren Händen. Mit 8 mit Knoten und Dornenstecken bewaffneten Satyren tritt er nun aus seinem Bosquet und wendet sich zum Garten der Zauberin. Jupiter mag sich unterdess im Vordergrund der Bühne amüsiren. Circe, erkennend, was ihr droht, läutet die Glocke des von ihr bewohnten Turmes. Der Glockenton veranlasst ein schreckliches Gebrülle aller von ihr in wütende Bestien verwandelten Menschen. Dann hält sie eine lange Rede an ihre Bedränger, in der sie Minerva vorwirft, dass sie sich hinter ihrem Schilde verstecke, worauf diese antwortet:

Nein, nein, ich fürchte nichts; mein Leib ist wolgeschützt
Auch ohne Schild, an dem das Haupt Medusens sitzt,
Das jeden Feind erstarren macht zu einem Felsen:
Das wünscht' ich nicht, da dies würd' einen Vorwurf wälzen
Auf mich; denn überall ist dessen Nam' entehrt,
Der sich im Kampfe zeigt zur Ungebühr bewehrt.

Auch über Jupiter spottet Circe und sagt ihm am Schlusse ihrer Rede:

> Und sollt jemand so schnell frohlocken über mich,
> So sei es Frankreichs Herr! Auch dich wirds nicht gereuen,
> Wie ich, den Himmel ihm, den du bewohnst, zu weihen.

Minerva und ihre Helden stürmen nun den Garten, Jupiter schleudert seine Blitze nach der frechen Zauberin. Minerva entreisst der zu Boden Gesunkenen den goldenen Zauberstab und lässt dann die Machtlose die Runde durch den Saal machen, gefolgt von den 4 Tugenden, von Jupiter und Minerva, Pan, den Satyren und Dryaden. Dann übergiebt sie dem König den Stab und schenkt ihm Circe obendrein; Jupiter benützt die günstige Gelegenheit, demselben Mercur vorzustellen. Hierauf wendet sich der Zug zum Garten zurück, wo mittlerweile die entzauberten Najaden wieder beweglich wurden. Sich zu 2 und 2 an den Händen haltend, verlassen sie denselben. Die Violinen wechselten nun den Ton und begannen das Entrée zu dem grossen Schlussballet, das aus 15 Pas bestand und so angeordnet war, dass am Ende einer jeden der 40 Passagen oder geometrischen Figuren, alle Tänzer das Gesicht dem Könige zukehrten.*)

Am Schlusse des Stückes wurden an alle Mitwirkenden goldene mit Devisen versehene Medaillen verteilt.**)

---

*) Die Mitwirkenden waren folgende:

Circé	Mlle. de Sainte-Mesme.
Le Gentilhomme, echappé à Circé	M. de la Roche.
Glaucus	M. de Beaulieu.
Thétis	Mlle. de Beaulieu.
Mercure	M. Du Pont.
Huit Satyrs conduits par	M. De Saint-Laurens.
Quatre Nymphes	Mlle. De Vitry. Mlle. De Surgeres. Mlle. De Lavernay. Mlle. D'Estavay.
Pan	M. de Jutigny.
Minerve	Mlle. de Chaumont.
Jupiter	Le sieur Savornin (Chanoine de la S. Chapelle).

Alle Figuranten und Tänzer waren Personen des Hofes.

**) Im weitern Verlaufe dieses denkwürdigen Hochzeitsfestes sah man

Beaujoyeux wurde nach dieser vortrefflich gelungenen Aufführung vom ganzen Hof beglückwünscht; man bewunderte sein Genie und die Dichter beeiferten sich, seinen Ruhm zu singen:

Beaujoyeaux, erster, der aus Hellas Schoss entführte
Zu uns den Bühnentanz, ihn, aller Künste, Zierde,
Den Tanz, der üppig schwelgt, doch nie das Mass verlässt,
Du, dessen hoher Geist sich selber überbietet,
Der, selber ein Genie, des Wissens Krone hütet:
Nicht leicht erwirbt man Ruhm, — der deine stehet fest!

Man kann nicht anders, als zugeben, dass das „Ballet comique“ für diese Zeit eine ganz hervorragende und bewundernswürdige Leistung war, der man recht wol die Bezeichnung „Oper“ hätte geben können. Vorliegenden Falles überflügelten die Franzosen ganz entschieden die glücklicher beanlagten Italiener. Allerdings war der Erfinder und Leiter des Festes auch ein Italiener. Im äussern hat das Ballet vieles mit den gleichzeitig in Florenz und anderwärts aufgeführten Intermezzis gemein, deren Gesangstücke nur aus mehrstimmigen Madrigalen bestanden. Die Kunst der Madrigalencomposition, das ist des mehrstimmigen Tonsatzes, war von den welschen Meistern in der letzten Zeit ausserordentlich cultivirt worden. Aber immer noch vermisste man in den Tonsätzen dieser Gattung ein wichtigstes Element: die Melodie. Die Künste der Stimmführung, der reflectirenden Musikwissenschaft, der unfruchtbaren Combinationen, deren man endlich müde wurde, behaupteten noch immer die erste Stelle. Man

---

ausser verschiedenen Feuerwerken, die mit furchtbarem Krachen barsten und ihre Flammengarben zum Himmel emporwarfen (ohne aber dass jemand dadurch verletzt worden wäre), Montag, 16. October, abends 8 Uhr, bei Fackelbeleuchtung, in der schönen und grossen im Louvregarten errichteten Rennbahn, einen Kampf zwischen 28 Rittern, die, je 14, in weisse und gelbe Costüme gekleidet waren. Folgenden Tages ward da ein Gefecht mit Picken, Stossdegen und stumpfen Lanzen veranstaltet. Donnerstag, 19. October, folgte das Ballet der Pferde, bei welchem spanische Rennpferde und andere nach dem Tacte der Trompeten und Zinken im Kampf vor- und rückwärts gingen. 5 Monate hindurch waren sie darauf dressirt worden. Aber die vorzüglichsten aller dem Hofe gebotenen Unterhaltungen waren doch die am Dienstag gegebenen, von J. A. de Baïf arrangirten Vocal- und Instrumentalconcerte, welche das Harmoniereichste und Feinste darboten, was man je gehört.

legte den Stimmen wol Worte unter, dachte aber nicht daran, deren Sinn auszudrücken. So erhielt man wol bemerkenswerte musikalische Satzgefüge, harmonische Concerte und vollklingende Chorstücke, aber keine Gesänge dramatischen Inhalts. Bei dem regen Verkehr, der in dieser Zeit zwischen Italien und Frankreich stattfand, war es den französischen Componisten leicht, sich die Errungenschaften ihrer italienischen Collegen anzueignen, ja sie zuletzt zu überflügeln und ihnen gerade im wichtigsten Teile, einer von Palestrina bereits geahnten Beseelung und in der dramatischen Belebung, zuvorzukommen, das lyrische Drama mit den Formen zu bekleiden, die es, um Leidenschaften und heftige Regungen der Seele ausdrücken zu können, endlich annehmen musste. Wie weit man in Frankreich um diese Zeit den Italienern schon voraus war, beweisen nicht nur die abwechselnd vier-, fünf- und sechsstimmigen Chorsätze des Ballets, die durchaus regelmässig angelegt und correct durchgeführt sind und eine sichere und gewandte Hand bekunden, sondern die schon 50 Jahre früher von dem genialen Cl. Jannequin 1533—59 herausgegebenen vier- und fünfstimmigen Gesänge, glückliche Versuche auf dem Gebiete der dramatischen, beschreibenden und nachahmenden Musik.*)

---

*) Clément Jannequin (1529—74) d. i. Clément, le petit Jean, war Capellmeister in Lyon und trat später zum reformirten Bekenntnis über. Eine complete Folge seiner Werke (darunter allein XVII livres des chansons) lässt sich nicht mehr genau feststellen; viele derselben sind verloren gegangen. Die ersten uns bekannten erschienen bei P. Attaignant in Paris: „Sacrae cantiones seu motectae 4 v.“ und „Chansons“ (darunter „las povre coeur“), beide 1533. Die Bemerkung auf dem Titel: „nouvellement et correctement imprimées“ lässt schliessen, dass letzteres Werk schon früher gedruckt war. 1537 wurden in gleichem Verlage seine „Chansons de la guerre et de la chasse“ edirt (darin: „le chant des oyseaux“, „le chant du rossignol“, „le chant d'alouette“, „la guerre“). Seine 4 st. „Venticinque canzoni francesi“, libro primo, erschienen 1538 bei A. Gardano in Venedig. Nun folgten: „Huitiesme livre, contenant XIX. Chansons nouvelles“, 1540 Par. bei Attaignant. „Le dixiesme livre, contenant la Bataille“, 4 st. „(Ph. Verdelot setzte dazu eine beliebig zu gebrauchende fünfte Stimme), 1545 bei T. Susato in Antwerpen. „Le cinquiesme livre du receuil des chansons“, 1551 bei N. de Chemin in Paris, scheint ein Nachdruck der 1537 herausgekommenen Sammlung zu sein. Das originellste und berühmteste Werk Jannequins waren seine 1544 in Lyon bei Jac. Moderne verlegten 4 und 5 stimmigen: „Inventions musicales“, 4 Bücher; 1559 in verbesserter Ausgabe und u. d. T. „Verger de musique contenant partie

Aus den Compositionen dieses Tonsetzers, die, voll Bewegung und Leben, pittoreske und merkwürdige Gemälde bilden, ersehen wir, dass er bereits das Gefühl der comischen Musik zu einer Zeit hatte, wo man davon überhaupt noch keine Ahnung besass. Erst ein halbes Jahrhundert später wagte sich ein Italiener, Givo dalla Croce, gen. Chiozzetto (weil aus Chioggia bei Venedig (1560—1609), ein Schüler des berühmten Zarlino und in seinen letzten Lebensjahren Capellmeister bei S. Marco, auf das gleiche Terrain. Durch die von Jannequin in Musik gesetzten „Proverbes de Salomon" und „82 Psaumes de David" nach Cl. Marots Dichtungen (1558 und 59 erschienen), wurde er auch der Vorläufer G. Animuccias, päpstlichen Capellmeisters in Rom, der seine zu den Oratorienaufführungen Ph. Neris componirten „Laudes" (2 Bücher, 1565 und 1570) erst einige Jahre später publicirte. Übrigens waren alle die berühmten Tonsetzer dieser Zeit, Jannequin, Animuccia, Nanini und Palestrina, Schüler eines Mannes und zwar eines Franzosen: des Hugenotten Claude-Goudimel aus Vaison bei Avignon.*)

In den Chorliedern des Ballets der Königin wird der Septaccord bald richtig, bald mit freiem Eintritt der Dissonanz und unregelmässiger Auflösung derselben, vielfach angewendet; Modulationen werden, wenn auch noch linkisch, versucht; gut erfundene Contraste und harmonische, an die moderne Musik erinnernde Cadenzen überraschten die Hörer. Eine oft wogende Tonfülle, aber auch Mangel an Empfindung haben diese Gesänge mit fast allen gleichzeitigen ähnlichen Hervorbringungen gemeinsam. Trotzdem dürften sie jedes Publicum unserer Tage noch zu befriedigen vermögen, selbst den Ansprüchen gegenüber, die heute das Ohr an einen Vocalsatz macht; und nun bedenke man, dass das, was uns hart erscheint, damals, wo man durch besseres nicht verwöhnt war, nicht nur genügen, sondern sogar ent-

des plus excellens labeurs de maître Cl. J.," bei Ad. Le Roy u. R. Ballard in Paris wiederholt. Diese Sammlung enthält ausser schon oben angeführten Gesängen: „le caquet des femmes", „la chasse au cerf", „la bataille ou défaite des Suisses à la journée de Marignan", „la prinse de Boulongne" und „la réduction de Boulongne", „le siége de Metz", „la jalousie", „la guerre de Renty", „deux chasses de lièvre" und noch 2 andere „bataillen." Siehe T. I. p. 121.

*) Siehe T. I. p. 139 und 163.

zücken konnte. Was nun aber die Musik dieses Ballets so hochinteressant machte, sind nicht sowol die Chöre, die man anderswo auch in ähnlicher Weise anwandte, sondern die Sologesänge und die Instrumentation. Man rühmt die florentinischen Meister als Erfinder des Einzelgesanges, bezeichnet Caccini und Peri als Erfinder der Oper und Monteverde als den ersten, der die Orchestermittel sinnreich und characteristisch gebraucht hat. Das „Ballet de la reine" beweist, dass man 20 Jahre vor der „Euridice" und 30 Jahre vor der „Arianna" in Frankreich mit grossem Geschick nicht nur den Sologesang mit characteristischer Orchesterbegleitung zu verwenden wusste, sondern auch künstlerische Effecte, soweit sie durch damalige Instrumentalcombinationen erreichbar waren, auszunützen verstand. In Italien befand sich zu dieser Zeit die Instrumentalmusik noch auf der tiefsten Stufe. Die Chorstimmen allein genügten für alle Bedürfnisse, höchstens verdoppelte man sie durch Instrumente und nur an solchen Orten, wo man begonnen hatte, den Chorcapellen auch Instrumente hinzuzufügen. Leider trat nach dem „Ballet comique" in Frankreich ein völliger Stillstand ein. Die 100 Jahre später von Cambert gemachten Versuche unterscheiden sich wenig von dem Baltagerinis, d. h. sie liessen kaum einen Fortschritt bemerken. Die Arien des Ballets, wenn sie auch nach unserem Geschmacke der melodischen Frische entbehren, sind doch sehr sangbar und den Stimmen (Bass und Sopran) vortrefflich angepasst, ja man kann ihnen sogar eine gewisse Originalität nicht absprechen. Ganz überraschend in seiner Art ist ein kleines, von zwei Lauten accompagnirtes Duo (Sopran und Alt). Also auch in dieser Form gehen Beaulieu und seine Genossen den berühmten venetianischen Capellmeistern voraus. Das Orchester war sehr zahlreich und mannigfaltig besetzt und ermöglichte die reichste Klangverschiedenheit. Es bestand aus Flöten, Oboen, Krummhörnern (gebogenen Holz-Instrumenten von hartem Ton), Trompeten, Hörnern, Trombonen, einer Harfe, drei Lauten, einer Trommel, einer Orgel und einer Pansflöte, dazu traten noch die Saiteninstrumente (3 Violinen, Alto und Bass). Diese Tonwerkzeuge wurden nicht willkürlich angewendet, wie noch in den gleichzeitigen italienischen Spielen, sondern nach wolüberdachtem Plane und zur Hervorbringung mit Bewusstsein erstrebter Effecte

benutzt. Das „Ballet de la reine“ blieb nur ein kunstgeschichtliches Ereignis. Während man in Italien, indem man langsam und sicher fortschritt, Typen schuf, welche in ganz Europa Geltung gewannen, blieb man in Frankreich, für welches Land allerdings jetzt die traurigste Kunstperiode beginnt, auf derselben Stufe stehen.*)

*) Frankreich war unter Catharina von Medici das classische Land der Liebesintriguen und galanten Feste. Seit Franz I. Zeit schieden sich auch die für das Volk und für den Hof bestimmten Schauspiele streng ab. Nur in ganz aussergewöhnlichen Fällen wohnte der Adel noch einer Aufführung im Hôtel de Boulogne bei. Das Volk blieb von den Hoffesten fortan ganz ausgeschlossen, die Feudalherren beschränkten sich bei festlichen Gelegenheiten auf das Innere ihrer Schlösser. Die hier gesehenen Entremets bestanden in meist kurzen Scenen, einer Art ritterlicher Turniere, bei denen im Festraum sinnreiche, mechanische Vorrichtungen figurirten, Personengruppen, Trophäen, feuerspeiende Ungeheuer u. a. den nebensächlichen Schmuck bildeten. Überall an den mit kostbaren Tapisserien bekleideten Wänden waren reiche Schautische aufgestellt. Die Costüme waren glänzend, der Dienst wurde mitunter zu Pferde verrichtet; schmetternde Fanfaren einer rauschenden Musik griffen an geeigneter Stelle ein. Schon Franz I. hatte die Gewohnheit, prächtige Cavalcaden zu veranstalten. Begab er sich von einem seiner Schlösser zum andern, dann folgten ihm oft tausende von Damen und Herren, alle herrlich gekleidet und trefflich beritten. Als 1534 ein Madonnenbild in der rue de roi de Sicile insultirt und profanirt worden war, begab er sich im feierlichen Aufzuge dahin, um es zu versöhnen und ihm seine Huldigung darzubringen. Dieser glänzende und leichtfertige König war bekanntlich sehr bigott. Die betreffende Strasse war eng, trotzdem defilirte er in grossem Costüm, die Königin Eleonore auf weissem, mit von Goldfaden durchwebtem Tuche bedeckten Zelter, die Töchter des Königs, Prinzen, Prinzessinnen, Herren und Damen, alle zu Pferde, vor dem Heiligenbild. Beim Einzuge Catharinens von Medici ritten ihre Ehrendamen auf weissen, mit Decken aus gekräuseltem Gold- und Silberstoff geschmückten Pferden; ihre Hofdamen sassen in reichen, mit Gold und Edelsteinen gestickten Kleidern in offenen, oben gedeckten Wagen. Auch Heinrich II. liebte solche Entfaltung fürstlicher Pracht. Wenn die Valois nicht mit Bällen und Balleten beschäftigt waren, promenirten sie, von ihrem Hofstaate begleitet oder sie veranstalteten Turniere. Heinrich II. gab 1558 ein solches à la Turc in der rue St. Antoine, nachts, beim Scheine von 48 Fackeln aus weissem Wachs. Die Prinzen, die grossen Herrn und der König, in türkische Gewänder von weisser Seide gekleidet, entsprechende Helme auf den Häuptern und mit Pfeilen und Schilden bewaffnet, kamen aus dem Palais de Tournelles und lieferten den Mohren, welche auf dem Platze standen, eine Schlacht. Dann tanzten alle ein Ballet zu Pferde, wobei sie auf grosse Hohlkugeln von gebrannter Erde schlugen. Als Heinrich II. von seinem italienischen Feldzuge zurückkehrte, ward ihm in Lyon ein grosses Tanzfest gegeben, bei welcher Gelegenheit Marguerite von Valois den „branle de la Torche“ bewundernswürdig ausführte. Ein

Wie schon gesagt, mögen die immensen, durch dieses Ballet veranlassten Unkosten die folgenden Könige abgeschreckt haben, sich in ähnliche Unternehmungen einzulassen. Der gute König Heinrich IV., dem seine schönen Freundinnen schon so viel kosteten, und sein ernster und sparsamer Minister Sully, der sich übrigens auf seine graziösen Pas mehr einbildete, als auf seine an den Kanonen angebrachten Verbesserungen, begnügten sich mit billigeren Vergnügungen. Beide waren weniger Freunde der Musik, als grosse Freunde des Tanzes, wie denn der Tanz um diese Zeit überhaupt eine Leidenschaft des französischen Adels war, der man am Hofe, im Feldlager und in den bürgerlichen Kreisen mit gleicher Begierde huldigte. Gar mancher edle Hugenotte, gar manche Hugenottenwaise, über die das Todesurteil schon gesprochen war, erwarben sich in dem letzten Augenblick noch Begnadigung, weil sie mit feinem Anstande und chevaleresker Grazie zu tanzen wussten. Während der Regierung Heinrichs IV. (1589—1610), anfangs durch Unruhen und bürgerliche Kriege arg beunruhigt, so dass die Musen hier eine günstige Aufnahme nicht finden konnten, wurden neben vielen Maskeraden, die ebenfalls sehr beliebt waren, dennoch 80 Ballete am Hofe aufgeführt. Der von den aufreibendsten Geschäften bedrängte Generalmeister der Artillerie liess sichs nicht nehmen, alle diese Feste vorzubereiten, Säle dafür zu erbauen und einzurichten, und in höchst eigener Person den Vortänzer zu machen. Aber entsprechend seinem Grundsatze, dass die Finanzen des Reiches zusammengehalten werden müssten, verzichtete man bei diesen Balleten auf sinnreiche Poesien und schöne Decorationen, ja fast auch auf Gesang und Musik. Man gefiel sich, für sie vulgäre Titel zu wählen und den Hofleuten genügte es, sich in abnormen Masken zu überbieten. Sie erschienen als Blumentöpfe, als Nachteulen, als Riesenfrauen, als Windmühlen, als Bassgeigen u. s. w. Catharina, die Schwester des Königs, 1599 an den Herzog von Lothringen verheiratet, eine vorzügliche Tänzerin, lehrte Sully die elegantesten Pas ausführen. König Heinrich machte, als

---

ähnliches, das sogenannte indische Fest, wurde dem Königspaare 1550 von der Stadt Rouen veranstaltet. Bekanntlich büsste bei einem von ihm gegebenen Turniere Heinrich II. das Leben ein.

Zauberer maskirt, 23. Februar 1597, am ersten Fastensonntag einen Ball mit. Er besuchte, die Marquise von Verneuil am Arme, die ihn, wo er eintrat, demaskirte und küsste, in diesem Anzuge alle seine Bekannten, die Präsidentin von St. André, die Zamet u. a.*)

Wenn man sich nun auch am Hofe mit kostspieligen Divertissements sehr zurückhielt, so fanden doch in den Kreisen des höheren Adels derartige Vorstellungen mehrfach statt. So veranstaltete, 25. Feb. 1596, der Herzog Philipp Emanuel v. Mercoeur, Bruder der verwitweten Königin Aloisia und Gemal der Erbin von Ponthievre, Marie von Luxemburg, in seinem Schlosse zu Nantes eine theatralische Aufführung: „l'Arimène, pastorale d'Olexis de Mont-Sacré"**), die, mit

*) Im Jahre 1597 gab man die Ballete „des Grimaceurs" und „des Barbiers." In letzterem tanzten 12 Masken mit den hübschesten Frauen des Hofes. Unter den nun folgenden Balleten sind zu nennen: die „Ballets des princes du Serail", „des Amoureux", „des Nymphes", „des Coqs", „des Bouteilles", „des Borgnes", „de l'Inconstance" (1604), „des Tire-Laine", „des trois Ages", „des Bacchantes" (1607). Bemerkenswert waren die drei „Ballets de la Reine". Das erste derselben war Veranlassung, dass sich Heinrich IV. in die schöne Charlotte Marguerite Montmorency, Tochter des Connétable Heinrich I. de Damville (später mit Heinrich II. de Bourbon, Prince de Condé vermält) verliebte. Er kam zufällig zu einer Probe, in welcher als Nymphen costümirte Hofdamen einen Pas mit Wurfspiessen probirten. Er stand der anmutigen Marguerite gerade gegenüber und wähnte, als sie mit unnachahmlicher Grazie ihre Lanze erhob, sie wolle ihm wirklich das Herz damit durchbohren. Er wurde von diesem Momente an so verliebt in sie, dass er, um vor ihr paradiren zu können, in seinem 53. Jahre noch, wie ein junger Mann, in spanischen Sammt gekleidet, an einem Ringelrennen sich beteiligte. — Das dritte dieser Ballete (1609) entflammte seine Leidenschaft für die holde Paulet, die auf einem Delphin sitzend ein Entrée sang. Sie war ausersehen, des Dauphins Maitresse zu werden (daher auch die Anspielung mit dem Delphin), aber der alte Herr nahm des Sohnes Stelle ein und die junge Dame befand sich jedenfalls besser dabei. Der Memoirenschreiber Gedeon Tallemant de Réaux behauptet, Heinrich wäre ermordet worden, als er sich im Wagen zu seiner Geliebten begeben wollte. Den Übergang von der Zeit Heinrichs IV. zu der Ludwigs XIII. bilden die Ballete: „Robinette", „des Usuriers et des Matrones", „des Singes" u. a.

**) Der Verfasser des „Arimène", der seit 1587 schon mehrere Werke auf die Bühne gebracht hatte, war Nicolas de Montreux, gen. Olexis de Mont-Sacré, geb. zu Nantes, 1560, wo sein Vater, mons. de la Mesnerie, Requetenmeister des Herzogs von Orleans war. Der Titel des vorliegenden Textbuches lautet: „l'Arimène, pastorale (2. Ausg. pastorale en vers de dix syllabes) d'Olexis de Mont-Sacré, gentilhomme du Maine. A Monseigneur le

verschwenderischer Pracht ausgestattet, grösstes Aufsehen erregte. Das auf uns gekommene gedruckte Textbuch gibt einen detaillirten, sehr interessanten Bericht über Decorationen und Costüme. Die 25 Quadratfuss breite, $1^1/_2$ Fuss ansteigende Bühne war am Ende des grossen Schlosssaales errichtet. Den Hintergrund derselben bildeten vier drehbare, den Bedürfnissen der Handlung entsprechend verschiedenartig bemalte Fünfecke, zwischen denen hindurch die Schauspieler eintraten und abgingen. Das Schäferspiel „Arimène“ ist eine jener Dichtungen zweifelhaften Wertes, wie sie um diese Zeit in grosser Zahl entstanden. Der Schäfer Arimène liebt die sehr leidenschaftliche Jägerin Alphize, die seine Neigung jedoch unerwidert lässt; dagegen ist ihm die Schäferin Clarice mit der zärtlichsten Liebe zugethan, in welche wiederum der Schäfer Cloridon sterblich verliebt ist. Nach vielen schrecklichen Abenteuern und Zauberspuk aller Art vereint zuletzt der Ritter Floridor die betreffenden Paare. Das Pastorale selbst war, dem Zeitgebrauche entsprechend, ohne Musik, dagegen konnte diese in den fünf Intermezzis, welche die Stelle der Zwischenacte vertraten, vollständig zur Geltung kommen.

An den Schauplatz schloss sich eine mit kostbaren Teppichen belegte Terrasse, auf der die hohen Herrschaften und angesehensten Gäste (der Herzog und die Herzogin, der spanische Gesandte, der Marquis de Belle-Isle und Gemalin u. a.) Platz nahmen. Dahinter befanden sich, amphitheatralisch aufsteigend, die Sitze der übrigen Geladenen. Die längs der Wände hinlaufenden Galerien waren von den guten Bürgern von Nantes und der Dienerschaft besetzt. Beiden Bühnenseiten entlang standen Reihen farbiger, mit wohlriechenden Ölen gefüllter Lampen; auf den am oberen Rande mit vergoldeten Blumen bemalten Fünfecken waren ebenfalls Kerzen angebracht.

Der erste Act liess im nächtlichen Dunkel im Hintergrunde die Grotte des Zauberers Circimates erkennen, aus der während seiner Beschwörung böse Geister aufstiegen. Gegenüber

---

Duc de Mercoeur et devant lui représentée le 25 février 1596, avec argument et un prologue. A Nantes chez Pierre Dorion, imprimeur juré de l'Université en la rue S. Pierre, 1597.

erhob sich ein Felsblock, aus welchem Feuer, Dämpfe und Schlangen zischend hervorbrachen.

Das dem ersten Acte folgende Intermezzo stellte den Kampf zwischen Göttern und Titanen vor. Die Fünfecke, bisher ländliche Attribute zeigend, wurden gewendet und gaben nun die Decoration einer antiken Felsenlandschaft. Bewaffnete Riesen drängten herein, rissen die Felsen herab und türmten sie neu wieder aufeinander. Da erschien plötzlich eine sich drehende Kugel am Himmel, die sich öffnete und, im goldnen Gewande, mit Krone und Scepter, auf einem Regenbogen sitzend, Jupiter, den Blitz in der Rechten, zeigte, neben ihm Pallas und Mercur „in ihrer bekannten Kleidung." Nun erhob sich ein mit Trommeln und tausenderlei Feuerwerk hervorgebrachtes, donnerähnliches Getöse. Zeus schleuderte nach den auf die Felsen gekletterten Riesen seinen Blitz, worauf sie samt den Steinblöcken krachend in den Abgrund versanken. Der Strahl aber fuhr lärmend auf der Bühne umher und liess, da er mit Wohlgerüchen vermengt war, als er endlich erlosch, angenehm duftenden Rauch zurück. Der Himmel schloss sich nun, die Fünfecke zeigten, wie nach jedem Acte, wieder ihre ländlich friedliche Decoration, Tanz und Instrumentenspiel beendeten dies, wie die folgenden Zwischenspiele.

Die aufs neue gedrehten Fünfecke gaben im folgenden die Ansicht des von herrlichen Palästen umgebenen Hafens der prächtigen Stadt Mykenä. Die Schiffe des Paris stossen auf die feindliche Flotte. Es kommt zur Schlacht, mit allen bei einem Seetreffen vorkommenden Zufällen, Handgemenge, Entern der Schiffe, Feuerwerk und dergl. Es gelingt Paris endlich, die alsbald versinkenden gegnerischen Fahrzeuge in den Grund zu bohren, dann landet er in Mykenä und begegnet hier der schönen Helena. Beide entflammen sofort in brünstiger Liebe zu einander. Er entführt die ihm willig folgende. Zwischen dem zu ihrem Schutze herbeieilenden Gefolge und dem seinen kommt es nochmals zu hitzigem Gefechte. Auf dem Schiffe des Geliebten angekommen, richtet die treulose Gattin des Menelaos an die am Ufer versammelten uud ihr nachweinenden Frauen folgenden, ihren Schritt entschuldigenden Vers:

O glaubet nicht, ihr Frauen, dass mein Herz
Nicht Anteil nimmt an eurem herben Schmerz,

Und dass, wonach ich nie Verlangen spürte,
Mich heute Paris willentlich entführte.

Das dritte Intermezzo zeigt ein sturmbewegtes Meer; die Fünfecke stellen groteske Figuren und Felsen vor. An einen derselben ist Andromeda angekettet. Perseus, den Pegasus tummelnd, schwebt aus der Höhe hernieder. Da erhebt sich mit grossem Brausen ein Ungeheuer aus der Meerestiefe und droht die schöne Gefangene zu verschlingen. Nach hartnäckigem Kampfe wird es von Perseus besiegt, der dann die Befreite auf sein Flügelross hebt und mit ihr zu den Wolken emporsteigt.

Im nächsten Zwischenacte stellt sich die Rückdecoration mit Laub bedeckt dar. Im Wiesengrunde weidet die von der eifersüchtigen Juno in eine Kuh verwandelte Jo, des arginischen Königs Inachus schöne, von Zeus geliebte Tochter, vom hundertäugigen Argus streng bewacht. Jupiter erscheint mit Mercur wiederum am Horizonte und sendet den Schlauen zur Erde, den Argus einzuschläfern und zu töten. Ersteres wird durch Flageoletspiel bewerkstelligt. Der Wächter, vom Zauber übermannt, schliesst ein Auge nach dem andern. Sobald ihm das letzte zugefallen, wird ihm der Kopf abgeschnitten und Jo befreit.

Das letzte Zwischenspiel führte die Zuschauer in die Unterwelt; der Hintergrund ist schauerlich öde und dunkel. Die betreffenden Seiten der Fünfecke sind mit Schlangen, Schatten und andern grauenhaften Dingen bemalt. Der feuerspeiende Cerberus bewacht den Eingang zum Hades. Orpheus, nach Art thracischer Priester in weisse Seide gekleidet*), die Laute in der Hand, tritt sanft singend auf. Der von seinem Gesange allmälig bezauberte Höllenhund vergisst Flammen auszuatmen, so dass der Sänger sich dem Schlunde, aus dem Feuer und Rauch dringen, zu nähern vermag. Entzückt lauschen ihm die Herrscher und Geister des Orcus und lassen sich endlich bestimmen, ihm seine Gattin zurückzugeben. Schon taucht deren Haupt aus der Tiefe auf, verschwindet aber plötzlich

*) Wie hier, so sind die Costüme aller Mitwirkenden nach Schnitt und Farbe genau beschrieben. Die Kleider der arcadischen Schäfer z. B. sind „nach der Mode ihrer Zeit" mit Rosen und Flittergold geschmückt; ebenso die Hirtentaschen, Hüte, Stiefel; ihre Stäbe sind versilbert u. s. w.

wieder, als der Unglückliche zurückblickt. Unterm Spiele sanfter Instrumente kehrt er verzweifelt zur Oberwelt zurück.

Der Hof des griesgrämigen, von seiner Umgebung als grosser Componist gefeierten Ludwig XIII., der auch wirklich, wenn er es nicht gerade vorzog, sich die Namen seiner Windhunde einzuprägen, seine Zeit sich dadurch vertrieb, dass er seinen Capellisten seine Motetten einübte, war sehr traurig und die vielen vom Herzog von Nemours u. a. zu seinem Amusement erfundenen Ballete zeugten, wenn auch in Ermanglung von Besserm bewundert und applaudirt, doch von ziemlich schlechtem Geschmacke. Die unter dem vorigen Könige bereits begonnene musikalische Stagnation dauerte fort, trotzdem ein Musikfreund auf dem Throne sass. Wenn das köstliche Liedchen: „Charmante Gabrielle" wirklich aus den Tagen des guten Königs Heinrich IV. datirt, so hat dieser reizende kleine Stern in der dichtesten Finsternis geglänzt. Im „Ballet de maître Galimatias, pour le grand bal de la douairière de Billebahault et de son fanfan de Sotteville" tanzte der König selbst, ebenso wie der vom Podagra arg geplagte Herzog. Als 1630 das Ballet „des Goutteux" aufgeführt wurde, liess sich letzterer, gerade von einem heftigen Gichtanfalle wieder heimgesucht, in einem Fauteuil zur Aufführung tragen, um seinen Platz unter den Tänzern einzunehmen. In diesen, wie es ihr schien, recht freudlosen Tagen bat einst die lebenslustige, von ihrem Gatten ziemlich vernachlässigte Königin den gerade am Hofe anwesenden Cardinal von Savoyen, vor ihrem langweiligen Gemal doch ein Ballet nach italienischer Art aufführen zu lassen.*) Die Höflinge spotteten

*) So ganz ohne Tanz- u. a. Vergnügungen war übrigens der Hof während der Regierung Ludwigs XIII. (auf den ein Spötter die Grabschrift verfasste: „Il eut cent vertus de valet, mais pas une vertu de maître") nicht. Nur trug der König gerade nach lärmenden Festlichkeiten kein Verlangen. Abgesehen davon, dass er ein grosser Freund der „commedia dell' arte" war, fanden 1612, am 5., 6. und 7. April, nach der Proclamation der Doppelhochzeit (Ludwig XIII und Anna von Oesterreich und Elisabeth von Frankreich und Philipp IV. von Spanien) grosse Feste au camp de la place royale statt. 1613 gab man im Louvre das Ballet: „de la Sérénade", 1614 „les Argonautes", 1615 eine Folge von Scenen, deren Darsteller die Namen gewisser, hier nicht anführbarer Gewerbe trugen. Am 19. März, vor der Abreise der Schwester des Königs nach Spanien, spielte man im grossen Saale des Palais Bourbon „le Triomphe de Minerve", ein Ballet, in dem ein Entrée von Irrwischen, Recitative und

über diese Zumutung, weniger wegen der Stellung des Balletmeisters, als weil sie annahmen, ein tölpischer Bergbewohner sei unfähig, dem delicaten Geschmacke eines so feinen Hofes, wie der französische es ihrer Ansicht zufolge war, etwas Genügendes darbieten zu können. Aber der Cardinal, von diesen hinter seinem Rücken gefällten Urteilen unterrichtet, stellte sich Ihrer Majestät bereitwilligst zur Verfügung und gab im Schlosse zu Monceaux ein grosses Ballet: „les Montagnards", in dem sich die boshafteste Satire mit den genialen Einfällen des comte d'Aglié, eines italienischen, durch frühere Leistungen am Turiner Hofe bewährten und in der Balletcomposition sehr geschickten Edelmanns, in gelungenster Weise verbanden. Das Fest war prächtig, der Cardinal hatte die Lacher auf seiner Seite.

Den Prolog eröffnete „la Renommée ridicule", als Frau gekleidet, auf einem Esel reitend, mit der Holztrompete der Bauern in der Hand, auf scherzhafte und caustische Art die Zuschauer mit dem Sujet des Spiels und die ihm vorausgegangenen Umstände bekannt machend. „Le Mensonge personnifié" hinkte auf einem hölzernen Bein herein, ihr Kleid war mit Masken bedeckt, in der Hand hielt sie eine Blendlaterne. Beide Allegorien, so ganz im Zeitgeschmacke, erschienen sehr sinnreich.

Um diese Zeit ward für die höheren Gesellschaftskreise von Paris der erste Schauspielsaal erbaut. Der Cardinal Richelieu nämlich, der sich nicht mit dem Ruhme allein begnügte,

Musikstücke vorkamen. Am 19. Januar 1617 gab man im Louvre das Ballet: „de la Délivrance de Renaud" im Genre der „Circé". Die Worte dazu rührten von Durand, Bordier und dem Academiker de Porchères her, die Musik war von den königlichen Kammermusikern Guédron, Boisset und Bataille componirt. Ludwig XIII. spielte den Dämon des Feuers, der Herzog von Luynes den Renaud; die 64 Chorstimmen wurden durch 28 Violen und 14 Lauten unterstützt. Am 12. Februar 1619 wurde „les Aventures de Tancrède dans la forêt enchantée" aufgeführt. Obwol sich in den letzten Jahren des Königs Character immer mehr verdüsterte, gab man derartige Spiele doch nicht ganz auf, nur machten sich darin jetzt zwei Strömungen bemerkbar: sowol das alte Ballet, wie die italienischen Neuerungen suchten zur Geltung zu kommen. Man sah 1620 „les Chercheurs de midi à quatorze heures", 1623 „les Bacchanales", 1627 „Ballet des Quodlibets", 1628 „Ballet des Andouilles". In dem „Ballet de la Marine" wurden König und Königin, auf einem Throne sitzend, von allen Wassergottheiten des Altertums venerirt.

Europas erster Staatsmann zu sein, der auch nach dem Lorbeer des Dichters strebte, liess im rechten, nach der rue S. Honoré gehenden Flügel seines Palastes (später Palais royal), für die Aufführung eines von ihm verfassten Trauerspiels, „Mirame“, 1637 durch den Architecten Lemercier ein prächtiges Theater einrichten. Die weite Bühne erhob sich am Ende eines grossen, ein längliches Viereck bildenden Saales; der übrige Raum wurde von 27, immer 5 Zoll ansteigenden Steinstufen eingenommen, hinter denen eine Art Porticus mit 3 Arcaden einen Abschluss bildete. Zwei vergoldete Balcone auf jeder Seite, einer auf den andern gestützt, zogen sich bis gegen die Bühne. Dies Vergnügen kostete dem Minister 90000 liv. Aber all diese Pracht und Sorgfalt konnte „Mirame“ nicht vor vollständigem Fiasco bewahren, und Richelieu verzweifelte am Geschmacke der Franzosen für schöne Dichtungen, da sie ein Meisterwerk, wie das seine, nicht zu entzücken vermocht hatte. Das Gute aber hatte dieses Unternehmen, dass nun dieses Theater, sowie die vorhandenen Costüme und Decorationen für die Ballete des Königs benutzt werden konnten.*)

Mazarin wusste mit mehr Geschick für die Vergnügungen des Hofes zu sorgen, obwol auch er vorläufig nur schlechten Dank für die von ihm gebrachten Opfer erntete. Dem sonst so schlauen und vorsichtigen Italiener war einst ein verächtliches Wort über die Franzosen und ihren Kunstgeschmack entschlüpft, das man ihm nie verzieh. Zunächst rächte sich die beleidigte französische Eitelkeit durch mehrere gegen ihn und seine Familie gerichtete Ballete, die wol gedruckt, aber der excessiven Bizarrerien ihrer Sujets und der Trivialität und Roheit der in ihnen vorkommenden Anspielungen wegen, nicht aufführbar waren.

Richelieu, der übrigens für die Oper, resp. Musik nie etwas that, hatte die Inscenirung seines Trauerspiels einem gewissen Durand, einem obscuren, untergeordneten Intriganten ohne Imagination und Talent, anvertraut, dessen eifersüchtige Nichtigkeit alle geschickten und genialen Leute ferne zu halten

*) In der Folge spielte die Truppe Molières in diesem Saale, bis ihn 1673 der König Lully überwies, um hier die „Académie royale de musique“ einzurichten. Er brannte 1703 ab, ward sogleich wieder aufgebaut, hatte aber nach einer Aufführung des „Orphée“ von Gluck, 1781, gleiches Schicksal.

wusste. Mazarin dagegen war unablässig bemüht, vorzügliche italienische Künstler herbeizuziehen.

Seit dem Hingange Ludwigs XIII. vergnügte sich der Hof an den Balleten des Hofdichters Benserade*) und verschiedenen andern Aufführungen, welche der schöne Cardinal veranstaltete, um den jungen König würdig zu unterhalten und die von ihm auch anderweitig nach bestem Vermögen getröstete Königin-Mutter zu zerstreuen und auf diesem Wege sich beider Gunst zu sichern. Diese Theatervorstellungen hatten aber nicht allein mit der Volksungunst zu kämpfen; auch die Geistlichkeit, insbesondere die Herren Beichtväter aus dem Orden Loyolas waren sehr gegen diese manchmal allerdings etwas frivolen Vergnügungen eingenommen. Benserade hatte eines Tages wieder den Auftrag erhalten, ein Ballet zu verfassen, das in der Portraitgalerie des Louvre aufgeführt werden sollte. Man war dabei namentlich auf eine in

*) Isaac de Benserade, 1612 zu Lyons-la-Forêt in der Normandie geboren, entstammte einer angesehenen Hugenottenfamilie. Da jedoch sein Vater, als Isaac noch ein Kind war, katholisch wurde, ward auch er in der gleichen Religion erzogen. Nach seinem Austritte aus dem College beschäftigte er sich mit Poesie und lenkten seine Theaterstücke auch bald die Aufmerksamkeit des Hofes auf ihn. Richelieu gewährte ihm eine Pension; da dieselbe aber mit dessen Tode aufhörte und er nun völlig mittellos wurde, ward er seiner bisherigen Thätigkeit überdrüssig und nahm unter dem Duc de Brezé Kriegsdienste. Nachdem dieser in der Schlacht bei Orbitello 1646 gefallen war, kehrte Isaac an den Hof zurück, wusste die Gunst der Königin, Mazarins, des Hauses Villeroy und anderer angesehener Personen zu gewinnen, die vereint ihm reiche Mittel gewährten, fortan ein behagliches Leben zu führen. Monseigneur, des Königs Bruder, räumte ihm für Lebensdauer eine Wohnung im Palais royal ein und 1674 ward ihm sogar die höchste literarische Auszeichnung, in die Academie aufgenommen zu werden. Das Glück stand ihm von jetzt an treu zur Seite. Zunächst wusste er sein Talent mit grossem Geschicke für die bei Hofe so beliebten Ballete zu verwerten. Er fand das Geheimnis, den Character der Darsteller mit dem der Darzustellenden in schönen Einklang zu bringen und sich dadurch einen Ruf zu erwerben, den seine früheren Stücke nicht hatten gewinnen können. Gegen Ende seines nahezu auf 80 Jahre gebrachten Lebens zog er sich, um nun seine letzten Tage ganz dem Frieden und der Ruhe eines ländlichen Daseins widmen zu können, auf sein Landgut in Gentilly zurück. Vom Stein arg geplagt, beschloss er, trotz hohen Alters, sich einer Operation zu unterziehen; aber bevor das geschah, durchschnitt ihm ein stümperhafter Chirurg, als er sich zur Ader lassen wollte, die Pulsader, und statt nun das Blut zu stillen, entfloh er. Der Jesuit Commire, sein Beichtvater, traf gerade noch rechtzeitig ein, um Zeuge seines gefassten und erbaulichen Abscheidens zu sein. Benserade starb 15. October 1691.

Mailand gefertigte prächtige Decoration gespannt, eine Halle darstellend, in der die grün und rot grundirten Säulen mit Goldbrocat umwunden waren. Ein beklagenswertes Ereignis brachte den Dichter um seinen Erfolg, die Zuschauer um ihr Vergnügen. Die junge Königin Maria Theresia war, als sie einst auf dem Theater der Tuilerien getanzt hatte, von ihrem Gewissensrat darob strenge getadelt worden. Sie versprach nun, in dem im Louvre zu gebenden Stücke nicht mitzuthun, aber zusehen wollte sie wenigstens. Jedoch auch dies wurde ihr untersagt und dergleichen Gelüste als teuflische bezeichnet. Diesmal vermochte der fromme Salbaderer nichts durchzusetzen; die sonst so devote Königin besuchte das Schauspiel. Schon waren die höchsten Herrschaften versammelt, als plötzlich die schöne Decoration in Flammen aufging. Der alte Cardinal, schon sehr krank, liess sich von seinen Garden wegtragen, und auch der König und die beiden Königinnen, um die sich die sterbende Eminenz wenig kümmerte, erreichten glücklich ihre Gemächer. In diesem bedenklichen Momente sah man den frommen Pater wie einen schwarzen Schatten längs der Mauern des Louvrehofes entlang schleichen. Mit dem Theater wurde auch die prächtige, von Janet und Probus gemalte Portraitsammlung der französischen Könige und das Meisterwerk Freminets, der herrliche Plafond, vernichtet.

In Benserades Ballet „Cassandre" trat (26. Februar 1651) der junge König zum ersten Male als Tänzer vor dem erlesenen Zuschauerkreise auf, der an diesem Tage den Theatersaal des Palais royal füllte. Andere Benseradesche Ballete, oder wie man sie hiess: „Ballets du roy," waren: „le Triomphe de Bacchus", „le Temps", „les Plaisirs", „l'Amour malade" u. s. w. Ludwig XIV. liebte den Tanz ebenso leidenschaftlich wie sein Vater und Grossvater. Nach Benserades Rücktritt übernahm Molière seine Stelle, dem als ebenbürtige musikalischse Kraft sich nun der Florentiner Lully gesellte.

In die Zeit zurück, da Catharina von Medici den Thron Heinrich II. teilte, lassen sich die Spuren verfolgen, die auf die Anwesenheit italienischer Comödianten am französischen Hofe hinweisen. Bestimmtere Mitteilungen liegen dann aus der Regierungszeit der Könige Heinrich III., Heinrich IV. und Ludwig XIII. vor. Wiederholt wurden zwischen 1580—1640

italienische Schauspielertruppen nach Paris berufen und zwar wandten sich die französischen Fürsten, wenn sie Verlangen nach solchen trugen, stets an die Herzoge von Mantua, welche durch fast ein halbes Jahrhundert als die anerkannten Beschützer und Patrone der vorzüglichsten Gesellschaften (z. B. der „Accesi“, der Entflammten, der „Fideli“, der Getreuen, der „Confidenti“, der Vertrauten) galten. Dies Patronat besassen vornehmlich der Herzog Vincenz I. von Gonzaga (1587—1612) und sein zweiter Sohn, der Cardinal-Herzog Ferdinand (1612—26). Neben der Ehre, als Förderer der Kunst und Gönner der Künstler zu gelten, hatten sie allerdings auch noch das sehr zweifelhafte Vergnügen und die schwere Aufgabe, alle zwischen den aufgeregten, reizbaren, unverschämten, eitlen, unersättlichen, eifersüchtigen und sich um jeden Erfolg beneidenden und hassenden Künstlern entstehenden Händel schlichten zu dürfen.

Die italienische Comödie cultivirte in dieser Periode ausschliesslich das improvisirte Lustspiel, „la commedia dell' arte“, das insbesondere in Venedig seine Ausbildung gewonnen hatte. Wie in allen alten lateinischen Volksschauspielen, den Atellanen (eine auf das im zweiten punischen Kriege zerstörte und verspottete Atella zurückzuführende Bezeichnung), stereotype comische Figuren auftraten, so geschah es auch, jetzt selbstverständlich unter anderer Form und Benennung, in der „commedia dell' arte.“ Die einflussreichste Persönlichkeit in diesen Spielen war stets der Arlecchino. Auf seinen Schultern, d. h. seiner Leistungsfähigkeit, ruhte der Erfolg der Stücke, von ihm, der fast nie von der Bühne kam, hing Wohl und Wehe der Gesellschaft ab. Die Rollen waren zwar in ihren Grundzügen den einzelnen Darstellern vorgeschrieben; aber zuletzt kam doch bei den betreffenden Schauspielern alles auf die Begabung zur Improvisation, der der weiteste Spielraum gegönnt war, auf schlagfertige Rede und natürlichen Witz an und wer musste diese Eigenschaften in höherem Grade besitzen, als eben der Arlecchino?

Galt es, ins Ausland eine beschwerliche Reise zu machen, so musste zuerst er für den Plan gewonnen werden und wenn bei den Damen nicht freudige Familienereignisse in Aussicht standen, konnte, hatte er einmal zugestimmt, die Fahrt unternommen werden. Aber auch damit war ein Ziel noch nicht erreicht; denn alle Residenzen, welche eine solche Künstler-

truppe zu passiren hatte, legten Beschlag auf sie und liessen sie nicht eher wieder ziehen, bevor nicht die betreffenden Fürsten ihre Genehmigung dazu erteilten. So war für die nach Frankreich verschriebenen Gesellschaften insbesondere Turin eine gefährliche Station.

Schon unter Carl IX. erfreute sich der „Zanni“ (Abart des Arlecchino), Alb. Ganasso aus Bergamo, der durch seinen aus italienischen und spanischen Wörtern gemischten Sprachschatz stets Heiterkeit zu erregen wusste, seltener Popularität in Paris. Der Dichter de la Fresnaie-Vaugelin gedenkt seiner in seiner „Art poétique“ mit besonderer Anerkennung.

Heinrich III., auf seiner eiligen Rückreise aus Polen Venedig passirend, wohnte dort einer Vorstellung der auf seinen Wunsch aus Mailand herbeigerufenen „Gelosi“ (der Eifersüchtigen) bei. Die unvergleichliche Perle dieser Gesellschaft war Signora Vittoria, gen. Vioretta und divina Vittoria und bella maga d'amore. Diese „reizende Liebesfee“, diese „süsse Sirene“ wusste mit berückendem Zauber die Seelen aller Zuschauer zu fesseln. Sobald Heinrich III. seine Herrschaft befestigt glaubte, war es sein erstes, die „Gelosi“ einzuladen. Sie trafen 25. Januar 1577 in Blois ein, nachdem sie der König durch ein bedeutendes Lösegeld aus der Gewalt der Hugenotten, die sie unterwegs gefangen und geplündert hatten, befreit hatte. Am 18. Mai eröffneten sie dann nach eingeholter Erlaubnis in der den „Confrères de la Passion“ gehörigen salle de Bourbon in Paris ihre Vorstellungen.

Das Parlament, in seinen Anschauungen sehr häufig mit denen der Könige collidirend, fand jedoch wenig Geschmack an den Aufführungen der Italiener, welche, wie es behauptete, Unsittlichkeit und Ehebruch lehrten und der Pariser Jugend nur eine Schule der Ausschweifung und des Lasters waren. Vergebens stützten sich die „Gelosi“ auf ein königliches Patent; da dasselbe nicht vom Parlament registrirt war, besass es keine gesetzliche Kraft. Erst ein ausdrücklicher königlicher Befehl gewährte ihnen die Möglichkeit, ihre Darstellungen im September fortsetzen zu können. Im Jahre 1588, als es sich wieder um eine Spielconcession handelte, fügte das Parlament, im Hinblicke auf die königliche jussion expresse, seinem abweisenden Beschlusse die Bemerkung bei, dass es dabei sein

Bewenden haben müsse, welche Erlaubnis die Comödianten anderweitig auch erlangt haben mögen.

Anno 1600, 17. December, fand in Lyon die Vermälung Heinrichs IV. mit Maria von Medici statt. Damals war der Arlecchino Tristano Martinelli der glänzende Stern der mantuanischen Hoftruppe.

König Heinrich IV. selbst liess sich herab, ihn durch ein eigenhändiges Schreiben (datirt 21. December 1599) nach Frankreich einzuladen. „Ihr Ruhm", heisst es darin, „sowie der Ihrer Gesellschaft, ist bis zu uns gedrungen. Ich hege den sehnlichen Wunsch, Sie über die Berge nach meinem Reiche kommen zu lassen. Säumen Sie also nicht, diese Reise aus Liebe für mich gerne zu unternehmen. Mit grossem Vergnügen werde ich Sie sehen und in meinen Diensten haben. Sie werden Ihrem Vorteil und Nutzen entsprechend gehalten werden und sollen nicht Ursache haben, die Zeit zu bedauern, die Sie in Frankreich verbringen. Zugleich bitte ich Gott, dass er Sie, Arlequin, in seinen h. Schutz nehmen möge." Als Heinrich, 9. Juli 1600, in Lyon eintraf, fand er daselbst nicht, wie er erwartete, die Gesellschaft Martinellis bereits vor, sondern nur dessen Bruder Drusian, der ihm meldete, dass die Truppe der „Accesi" vom Herzog von Savoyen in Turin zurückgehalten würde. Erst auf des Königs dringendes Ersuchen wurde von diesem die Erlaubnis zur Weiterreise gewährt. Heinrich IV. war derzeitig mit dem Herzoge Carl Emanuel I., dem Grossen, in politische Streitigkeiten verwickelt und hatte ihm soeben, wie er selbst seiner Verlobten nach Florenz schrieb, durch die Einnahme der Bergveste Montmélian die schönste Feder aus dem Hute gerissen.

Am 3. November 1600 betrat die Nachfolgerin der Marguerite de Valois, Heinrichs IV. zweite Gemalin, in Marseille den Boden Frankreichs, der Einladung ihres Gemals entgegensehend, die Reise nach Lyon fortzusetzen. Die Vermälungsfeierlichkeiten boten den endlich in dieser Stadt eingetroffenen italienischen Schauspielern reichen Anlass, ihre Leistungen und Talente glänzen zu lassen; zudem fanden die „Accesi", die häufig schon in Florenz gespielt hatten und vom Grossherzog dort stets sehr ausgezeichnet worden waren, unter dem Gefolge der Königin viele alte Bekannte Ehe sie aber hier zu ungestörter Ausübung ihrer Kunst gelangen konnten, galt es

noch einen fatalen Conflict mit der Lyoner Geistlichkeit zu schlichten, bei dem sie zuletzt doch den kürzern zogen Man hatte ihnen zur Errichtung ihrer Schaubühne den Saal der Chorknaben in einer Kirche angewiesen. Ob dieses Sacrilegiums erhob das Capitel von S. Jean heftigen Protest, in folge dessen sie das Feld räumen mussten. Gleichzeitig mit dem Hofe trafen sie dann in den ersten Wochen des Jahres 1601 in Paris ein.

Sig. Martinelli, so trefflich er als Arlecchino gewesen sein mag, war sonst ein höchst aufgeblasener und zudringlicher Geselle, der als privilegirter Spassmacher sich jede Unverschämtheit glaubte gestatten zu dürfen. Kaum in Lyon angekommen, überreichte er, um eine goldene Kette nebst Medaillon zu erhalten, dem Könige ein von ihm: „Composition de Rhétorique" betiteltes Buch, das 70 pagina enthielt, von denen aber nur 10 beschrieben, d. h. nur mit der Widmung und den Capitelüberschriften versehen waren. Die Widmung aber lautete: „Au magnanime Monsieur, Mons. Henry de Bourbon, premier bourgeois de Paris, chef de touts les messieurs de Lyon, admiral de la mer de Marseille, maistre de la moitié du pont d'Avignon et bon amy du maistre de l'autre moitié, depensier libéral de canonades, terreur du Savoyard, Spavente des Espagnols, Secrétaire secret du plus secret cabinet de Madame Marie de Medici, Grand Thresorier des Comédiens Italiens et Prince plus que tout autre digne d'estre engravé en medaille tant désirée". Die Gewährung seines Gesuches steigerte des frechen Comödianten Anmassung und als er dann in Paris den König wieder begrüsste, erlaubte er sich, ihm gegenüber die Rolle Heinrichs zu spielen und diesen als Arlecchino zu behandeln, bis ihn derselbe endlich ärgerlich mit den Worten unterbrach: „Nun haben Sie lange genug meine Rolle dargestellt, lassen Sie mich dieselbe jetzt wieder selbst übernehmen".

Ausser Martinelli, der die Gabe hatte, durch eine von ihm angenommene Positur jede Sorge zu bannen, gehörten neben minder bedeutenden Künstlern zur Truppe der „Accesi", der mit ihm in tödlicher Feindschaft lebende Pier Maria Cecchini, gen. Fritellino, Flaminio Scala, gen. Flavio (Verfasser des Buches: „il Teatro delle favole rappresentative", das damalige Repertoire des italienischen Theaters enthaltend)

und Sig^a. Diana Ponti, gen. Lavinia (eine Dichterin, deren Poesien im Druck erschienen).

Im Jahre 1603 begegnet man am französischen Hofe einer neuen Gesellschaft, der aber Arlecchino sich diesmal nicht angeschlossen hatte. Ihre bemerkenswertesten Mitglieder waren das Ehepaar Francesco und Isabella Andreini, Zierden des damaligen italienischen Theaters.

Francesco (geb. 1548 in Pistoja), in seiner Jugend ebenso für die schönen Wissenschaften begeistert, als auf Abenteuer erpicht, hatte seinen Hang zu letztern durch eine achtjährige Sclaverei in türkischer Gefangenschaft zu büssen. Zurückgekehrt, widmete er sich, durch treffliche Vorbilder angeregt, mit Leidenschaft der commedia dell' arte und heiratete 1578 die schöne und talentvolle Isabella aus Padua, hochgeehrt wegen ihrer bei Frauen dieses Standes seltenen Ehrbarkeit und Tugend. Die Anmut ihrer Person kam den Reizen ihres Geistes gleich; sie schrieb hübsche Verse und gute Theaterstücke. Die Academia dei Intenti zu Rom zählte sie mit Stolz zu ihrem Mitgliede; Cardinal Aldobrandini erwies ihr hohe Ehre; Tasso und Ariost dichteten Sonette auf sie. Beide traten bei den „Gelosi" ein. Francesco, obwol mehr dazu gemacht, die Wissenschaften zu pflegen, als die Menge durch Buffonerien zu amusiren, spielte erst Liebhaber-, dann mit grossem Beifalle Characterrollen. Er schuf im „Capitano Spavento," einem lächerlichen Prahlhans, der italienischen Bühne einen eigenartigen Typus. Ebenso erhob seine Gattin die Rolle der „Isabella" zu einem typischen Character. Sie hatte in den meist für sie geschriebenen Stücken , la fortunata Isabella", „le Burle d'Isabella", „la gelosa Isabella", „Isabella astrologa", „la Pazzia d'Isabella" u. s. w. stets die Hauptpartie. So trefflich aber auch die Leistungen der „Gelosi" waren, sie hatten doch einen schweren Stand in der französischen Hauptstadt.

Unter den Zuschauern waren nur wenige, die gut italienisch verstanden und die Vorzüge der italienischen Comödie zu würdigen wussten. Während ihres Aufenthaltes machte sich das leicht verletzbare Selbstgefühl der französischen Schauspieler, die sich gegen die fremden zurückgesetzt wähnten, in einem Aufsehen machenden, für die Hofgeschichte sehr interessanten Pamphlete Luft, in dem mit beissendem Spotte gesagt wurde, dass der König die Italiener gar nicht brauche,

da am Hofe unter den „courtisans" genug Personen vorhanden seien, die besser als die Fremden Comödie zu spielen wüssten. Die „Gelosi" verliessen schon nach zwei Jahren (Juli 1604) Paris wieder. Ihr Weggang wurde von einem kleinen Kreise von Theaterfreunden, die treu zu ihnen gehalten hatten, lebhaft bedauert, wie aus den Versen des du Ryer (allerdings mehr geeignet, sie zu vertreiben, als zu halten) hervorgeht.

Leider sollte die Truppe Frankreichs Grenzen nicht erreichen, ohne einen schweren, nicht zu ersetzenden Verlust zu erleiden. Isabella Andreini wurde in Lyon von jähem Tode hingerafft. Ihr Gatte wurde durch diesen Vorfall so ergriffen, dass er für immer der Bühne entsagte.*)

Jahre vergingen nun, ehe es nach langen Unterhandlungen zwischen der Königin und ihrem Schwager in Mantua wieder gelang, eine Gesellschaft zur Reise nach Paris zu bewegen. Auch Heinrich IV. schrieb in dieser Angelegenheit neuerdings die liebenswürdigsten Briefe, Couriere gingen mit den dringendsten Depeschen hin und her. Vornehmlich erhob Arlecchino, der sich nach Mariens Wunsche durchaus bei der Truppe befinden sollte, Schwierigkeiten. Die Königin schrieb ihm sogar direct: „Harlequin. Ich bitte meinen Bruder, den Herzog, eine Gesellschaft der besten italienischen Comödianten, die in Mantua zu finden sind, hieher zu senden. Tragen Sie bedacht, dabei zu sein und den Anordnungen, die mein Bruder zu geben für angemessen hält, folge zu leisten, und suchen Sie es so einzurichten, dass Sie mit den Ihrigen im September in Lyon eintreffen können. Ich werde Befehl erteilen, dass mein Schatzmeister oder ein Beauftragter desselben, der nicht an der Gicht leidet (— ihr trésorier hatte sich bei früherer

*) Von der Wertschätzung, welche man der schönen und hochgebildeten Isabella in Frankreich entgegenbrachte, wo man ihr Andenken auch durch eine auf sie geprägte Medaille mit ihrem Portrait und den nach ihrem Namen angebrachten Zusatz: „Aeterna fama" ehrte, spricht eine Stelle im 6. Buche der „Histoire de France" von P. Mattrieu: „Die Truppe der Andreini spielte vor dem König und der Königin. Isabella war eine in der Poesie erfahrene Italienerin, die bezüglich der Eleganz, Gewandtheit und Leichtigkeit, ihre Rollen angemessen durchzuführen, ihres Gleichen nie gehabt hat. Als dieser schöne Geist zu den Gärten, in denen seine Jugend geblüht, heimkehren wollte, trennte sich in Lyon die Seele vom Körper, der auf Erden zurückblieb, während jene zum Himmel sich erhob, ohne dass Wünsche und Schmerzensrufe ihrer Bewunderer sie zu halten im Stande gewesen wären."

Gelegenheit sehr zugeknöpft gezeigt, —), sich dort einfinden wird, um Ihnen das Reisegeld richtig auszubezahlen, so dass Sie und Ihre Gesellschaft zufrieden sein werden. Fehlen Sie also nicht, wie auch ich meinen Zusagen nachkommen werde. Leben Sie wohl!" Alle diese Bemühungen blieben erfolglos; Arlecchino war nicht zu bewegen die Reise mitzumachen. Der Herzog liess durch seinen Gesandten in Paris mitteilen, dass der Schauspieler Fritellino und seine Frau Flaminia mit der Direction betraut worden seien und entschuldigte es selbst bei Ihrer Majestät, wenn nicht das gesamte Personal reisefähig sei, indem drei Damen durch bevorstehende delicate Familienvorkommnisse zurückgehalten würden.

Wieder setzte der Herzog von Savoyen des Königs von Frankreich Geduld auf eine harte Probe. Monate lang hielt er die Künstler in Turin zurück. Endlich trafen sie, im Februar 1608, in Paris ein, bei Hofe und in der Stadt freudig aufgenommen.*) Fritellino, der schon der Truppe angehört hatte, welche 1601 nach Frankreich gekommen war und das Terrain vollständig kannte, erwies sich seiner Aufgabe als Director und Darsteller vollkommen gewachsen. Er war sogar, was man bisher nie gesehen, befähigt, verschiedene Rollen der commedia dell'arte mit gleicher Vortrefflichkeit zu spielen. Und doch war dem armen Manne in seiner leichtfertigen Gattin, so ganz das Gegenteil der verehrungswürdigen

*) Sehr bezeichnend für die derzeitigen Theaterverhältnisse ist ein Conflict, in den sich kurz nach Ankunft der Gesellschaft (19. März 1608) dieselbe verwickelt sah. Ein naher Verwandter des königl. Grossstallmeisters weigerte sich, beim Eintritt in den Theatersaal dem Cassier Battistino das Eintrittsgeld zu zahlen, ja er gab ihm, als derselbe auf seinem Rechte bestand, sogar eine derbe Ohrfeige, worauf er sich eiligst in eine Loge zurückzog. Battistino aber folgte ihm auf dem Fusse, nochmals in bestimmten Worten laut den vorgeschriebenen Betrag fordernd. Der Edelmann antwortete: „Du bist mit der Münze bezahlt, die du verdienst." Der Italiener, dessen Geduld nun erschöpft war, schlug jetzt seinen Gegner so heftig ins Gesicht, dass ihm das Blut aus Nase und Mund strömte. Der Geschlagene zog den Degen, seine Freunde kamen ihm zu Hilfe, aber Battistino vermochte, von seinen Landsleuten unterstützt, zu entfliehen. Zwei Tage später fand sich der Franzose mit einer bewaffneten Schar, unterm Anschein, als gehörte sie zur königl. Garde, wieder ein, um Rache zu nehmen. Aber ihr Vorhaben wurde durchschaut und nochmals gelang es den vereinten Bemühungen der Schauspieler, ihren Collegen einem sichern Tode zu entziehen. Nur mit Mühe ward durch einen strengen königl. Befehl der Streit beigelegt.

Isabella, eine arge Zuchtrute aufgebunden. Sein Eheglück war nicht von Dauer; Arlecchino spielte mit glücklichem Erfolge die Kukuksrolle in seinem Hause. Aus seinen Briefen an den Patrone, den Herzog, ersieht man, dass er vergebens einer Ruhe nachjagte, die für ihn stets eine Fata morgana blieb.

Ende October verabschiedeten sich die Italiener wieder. Während ihres diesmaligen Aufenthalts kam erst der dritte Sohn des Herzogs von Mantua (1615 Cardinal, 1626 als Vincenz II. Herzog von Mantua) und später der Patrone H. Vincenz I. selbst nach Paris. Der französische Dauphin gab bei dieser Gelegenheit, um seine Wertschätzung der italienischen Künstler zu bethätigen, eines Tages der Schlosswache in Fontainebleau die Losung „Fritellino" und an den folgenden Tagen die Namen der übrigen männlichen Mitglieder.

König Heinrich IV. war am 14. Mai 1610 durch einen fluchwürdigen Fanatiker ermordet worden. Im folgenden Jahre eröffnete die Königin durch ein eigenhändiges Schreiben (4. Sept. 1611) an den uns schon bekannten Sig. Martinelli neue, diesmal durch zwei Jahre dauernde Unterhandlungen. Obgleich sie bei einem Kinde desselben Patenstelle vertreten hatte, so dass der hochmütige Geck als Adresse seiner Briefe sich der Aufschrift: „A la Reine ma commère" zu bedienen wagte, und obgleich sie das huldreichste Entgegenkommen zeigte, galt es doch fast unüberwindliche Schwierigkeiten zu besiegen, ehe ihr Wunsch Erfüllung fand. Eifersüchteleien aller Art verzögerten den Abschluss des Contracts. Neben Arlecchino wollten auch Sig^a. Florinda und ihr Gatte, Giov. Batt. Andreini, genannt Lelio, Francescos Sohn, die Direction führen. Sig^a. Florinda lebte ausserdem in bitterer Feindschaft mit Sig^a. Flavia, einem andern Gesellschaftsmitgliede. Zahllose Briefe gingen hin und her. Wie wenig die der Comödianten den entsprechenden Respect zu wahren wussten, beweist ein von Martinelli an den Cardinal Ferdinand von Gonzaga gerichtetes Schreiben, worin der unverschämte Spassmacher sich in Beziehung auf die Königin das Wortspiel gestatten durfte: „comadre gallina regina di Galli oltramontani."*) Ferner schreibt er: „Meine Gevatterin Maria hat an den Herzog

*) Die lateinische Bezeichnung für Henne, gallina, ist eines Stammes mit dem Worte Gallia.

und Sie geschrieben, Sie möchten beide eine gute und vollkommene Schauspielertruppe zusammenstellen, welcher Sig^a. Florinda und ihr Mann, Sig^a. Flaminia, Fritellino, Sig^a. Flavia, der Capitano Rinocevente, ich und noch zwei andere gute Darsteller angehören sollen. Das sind die Künstler, welche die Königin zu sehen wünscht, und Ihnen beiden, meinen Herrn Gevattern, obliegt es nun, diese Creaturen mit einander zu versöhnen und unter einen Hut zu bringen, wozu meine schwache Kraft nicht ausreicht. Bitte also nach Ihrer besten Einsicht nicht zu ermangeln, dass die Gevatterin gut bedient werde. Verzeihen Sie mir, der ich vor Müdigkeit sterbe, die Kürze dieses Briefes und möge Gott Ihnen ein gutes Gedächtnis schenken, damit Sie sich in Gnaden stets Ihres Gevatters Arlecchino erinnern, der Ihnen in Worten tausend Reverenzen macht."

Erst im Sommer 1613 trafen Arlecchino und Genossen in Frankreich ein. Wenn auch wie immer mit Beifall aufgenommen, findet der Dichter und Critiker Fr. Malherbe jetzt doch bereits manches an den Aufführungen zu tadeln, insbesondere bemerkte er, dass Martinelli zu alt für sein Fach geworden sei. Trotzdem konnten die Italiener, als sie im Sommer des nächsten Jahres die Rückreise antraten, mit dem materiellen Erfolg ihres diesmaligen Aufenthalts wieder sehr zufrieden sein.

Auch Ludwig XIII., so einsilbig und menschenscheu er in den weiten Räumen seiner öden Schlösser gewöhnlich umherschlich, bethätigte wieder grosses Interesse für die italienische Comödie. Teils unmittelbar, teils durch den Abbate Ruccelai, einen an seinem Hofe weilenden Florentiner, wurden neue Unterhandlungen angeknüpft. Diesmal aber galt es, Hindernisse ganz besonderer Art zu besiegen. Der Bande gehörte jetzt ein weiblicher Dämon, ein ebenso anmutiges, als kokettes Geschöpf an, die Sig^a. Balbina, die mit ebenso bewundernswürdigem Geschick, als durch geheime Mittel die Herzen aller männlichen Mitglieder zu entzünden und in fürchterlichen Brand zu setzen und zu erhalten wusste; ja, diesem reizenden Satan machte es grösstes Vergnügen, über die durch sie erregten Schmerzen lachen und sich lustig machen zu können. Namentlich schmachtete Lelio in ihrem Liebesnetze und seine Gattin Florinda flüchtete sich einst, von

eifersüchtiger Wut erfasst, in eine Kirche, wo sie, in Thränen zerfliessend, durch drei Tage wie eine Besessene sich gebärdete und trotzdem zuletzt ihre schlaue Gegnerin noch bitten musste, ihr nicht zu zürnen, da sie fürchtete, ihr Gatte möge ihr ein Leid zufügen. Fritellino schilderte vor der Abreise nach Paris dem Herzoge diese Sachlage und schloss dann, nachdem er von der verheerenden Wirkung der Reize seiner Collegin eingehend gesprochen, seinen beweglichen Brief also: „Es erübrigt demnach, Durchlauchtigste Hoheit, keine Anstrengungen zu scheuen, um von Qualen, die uns allen „questa sgraziatella" bereitet, erlöst zu werden. Es ist nicht möglich, unter Verhältnissen, wie sie sich täglich unter uns abspielen, fortzuleben. Es handelt sich um Leben und Dasein und es ergeben sich hier Zustände, die Ew. Hoheit in Ihrer Weisheit wol werden ermessen können. Wir werden, so lange Balbina bei uns ist, weder in Italien noch in Frankreich Gutes zu leisten vermögen." Folge dieses Briefes war eine Verfügung, wonach zum grossen Leidwesen aller männlichen Mitglieder Balbina in Mantua zurückbleiben musste; aber auch Fritellino, im Ringen mit Martinelli unterliegend, fiel in Ungnade und musste auf die Reise nach Paris diesmal verzichten.

Die Italiener spielten im Hotel de Bourbon. Ludwig XIII. schenkte ihren Vorstellungen von der ersten an (12. Jan. 1621) die lebhafteste Teilnahme; er besuchte das Theater im Januar 9, im Februar 14 mal, abgesehen davon, dass er einige Male die Comödianten zu sich in seine Gemächer hatte kommen lassen. Als er sich im April zur Armee nach Südfrankreich begab, sprach er gegen Arlecchino die Erwartung aus, ihn bei seiner Rückkehr noch anzutreffen; darauf wollte dieser aber unter keiner Bedingung eingehen, ja er entzog sich einem aus Mantua ihm diesfalls zukommenden Befehle, für ein weiteres Jahr in der französischen Hauptstadt zu bleiben, durch die Flucht, nun bei den „Fedeli" in Venedig eintretend. Der Sturm von Entrüstung, der innerhalb der Truppe diesem Ereignis folgte, legte sich, als Lelio, auch sonst, wie sein Vater, ein hochgebildeter Mann und ein in comischen Stücken und Feerien fruchtbarer und glücklicher Schriftsteller, nun die Direction übernahm und so klug und einsichtsvoll führte, dass alle Darsteller Ursache hatten, mit den gewonnenen künstlerischen und materiellen Erfolgen zufrieden zu sein. Schon 1623 kehrte

er mit seiner Truppe, nachdem er kaum ein Jahr entfernt war, wieder nach Paris zurück. Jetzt war seine Gattin der Stern der Gesellschaft. Während der politischen Wirren, von denen das Herzogtum Mantua nach dem Tode der Cardinal-Herzoge Ferdinand (st. 1626) und Vincenz II (st. 1627) heimgesucht wurde, zerstreuten sich die dortigen Künstler und mit der Bühnenherrlichkeit der kleinen Residenz war es nun für immer zu Ende.

Wie die französischen Bestrebungen auf dem ganzen Kunstgebiete von Italien her unausgesetzt beeinflusst wurden, so auch, wie wir darzulegen suchten, das Theater; ja dies vielleicht in noch höherm Grade als alles übrige. Aber verliere man nicht aus dem Auge, dass dies nur für die von den obern Gesellschaftsschichten aufgesuchten Zerstreuungen gilt, dass des Theaters vornehmste Protectoren in der Folge die Königin Anna, die Cardinäle Mazarin und Bichi und König Ludwig XIV. waren. Die Masse des französischen Volkes verhielt sich fremden, namentlich italienischen Einwirkungen gegenüber stets noch ablehnend, wenn nicht feindlich; aber auch nur darin ist die Ursache einer selbständigen künftigen Entwicklung ihrer Bühne zu suchen. Die vom Hofe besuchten Ballete, Tragödien und Comödien folgten entweder antiken Vorbildern oder es hatten ihre Leitung Italiener in den Händen. Nicht genug damit, auch die Oper ordnete man der Führung der letztern unter.

Der sonst so sparsame Mazarin liess, 14. December 1645, im Saale des Petit-Bourbon*) durch eine zu diesem Zwecke in Parma engagirte italienische Truppe, der auch der berühmte Maschinist Torelli**) angehörte, das Pastorale „la Festa

*) Das Schloss Petit-Bourbon lag in der rue des Poulies, vis-à-vis dem Kloster S. Germain de l'Auxerrois; es wurde 1660, als der Bau der neuen Louvrefaçade begonnen wurde, demolirt.

**) Sieur Torelli, in Venedig geboren, galt in dieser Zeit als der geschickteste Künstler in seinem Fache. Man nannte ihn „den grossen Zauberer." Er hatte einen Mechanismus erfunden, mittelst dessen man eine ganze Scene mit 100 Personen mit einem Schlage verschwinden lassen oder umwandeln konnte. Darüber erbitterten sich seine heimatlichen Collegen so, dass sie ihm nach dem Leben trachteten. In einer Nacht, da er in Venedig seine Wohnung

teatrale o la Finta pazza" (die Geschichte Achills in Scyros behandelnd) von Giulio Strozzi (1641 für Venedig componirt) mit grossem Aufwande aufführen. Obwol in diesem Stücke declamirt, gesungen und getanzt wurde, war es doch noch keine Oper, sondern nur ein mit oftmaligem Decorationswechsel ausgestattetes, reiches Schauspiel. Als eine Concession an den französischen Geschmack (denn die italienischen Singspiele kannten dergleichen nicht) ist es anzusehen, dass ein von Affen und Bären ausgeführtes Ballet den ersten Act, tanzende Strausse, die sich zu einer Quelle niederbeugten, um daraus zu trinken, den zweiten schlossen. Vier Indianer, dem von Pyrrhus als Enkel anerkannten Nicomedes Papageien anbietend, tanzten das Schlussballet. Das Stück, obwol es durch seine Neuheit, die Schönheit der Stimmen, die Mannigfaltigkeit der Sinfonien, die wunderbaren Decorationen, die überraschende Präcision der Maschinen und die Pracht der Costüme Bewunderung erregte, erschien doch zu lang und war durchaus nicht nach dem Geschmacke der Zuschauer.

Eine andere Truppe führte am Faschingsdienstage 1646 in der petite salle du Palais royal ein ähnliches Werk, aber nicht mit besserm Erfolge auf. Die Anwesenden glaubten dabei vor Langweile und, weil der Saal schlecht erwärmt war, vor Kälte umkommen zu müssen.

In diesem Jahre machte man in Carpentras (dem französischen Schilda) den Versuch einer künstlerischen Decentralisation. Abbé de Mailly, Secretär des dortigen Bischofs, des Cardinals Bichi, der bemüht war, einen kleinen künstlerischen Hof um sich zu bilden und sich als Kunstmäcen aufzuspielen, ein einsichtsvoller Musiker und Musikschriftsteller, schrieb eine Tragödie, „Ackbar, roi du Mogul," in welcher Chöre, Recitative und Sinfonien vorkamen. Diese im bischöflichen Palais aufgeführte Piece machte einiges Aufsehen, konnte jedoch den Forderungen, die man an einen schönen, richtig declamirten Gesang erhob, auch noch nicht entsprechen.

---

aufsuchen wollte, griffen ihn maskirte Männer an nnd nur seiner muthigen Vertheidigung hatte er es zu danken, dass er, wenn auch mit Einbusse dreier Finger, mit dem Leben davon kam. Erschreckt durch diesen Vorfall, verliess er seine Vaterstadt. In Frankreich wurde er freudig aufgenommen und als Maschinist des Königs angestellt.

Am 5. März 1647 gab man: „Orfeo ed Euridice" (Componist unbekannt). Diese Inscenirung verursachte dem Cardinal eine Ausgabe von 550000 fr. Auch diese Tragicomödie hatte trotz der wunderbarsten Ausstattung und anderer in Frankreich bisher nichtgesehener Erfindungen keinen Erfolg. Bei diesem schönen, aber unglücklichen Orpheus, oder besser gesagt: Morpheus, schlief jedermann ein.

Seit hundert Jahren schon stritt man sich in Frankreich über die Fragen, ob der französischen oder italienischen Musik der Vorzug gebühre und die französische Sprache überhaupt sich zu musikalischer Behandlung eigne? Bei unsern Nachbarn jenseits der Vogesen haben hitzige Federkämpfe über derartige problematische Untersuchungen eigentlich nie aufgehört. In musikalischen Angelegenheiten behaupteten die Franzosen übrigens von je her den Anspruch auf die erste Stelle und wehe dem, der ihnen hier zu widersprechen wagte. Zu Beginn des 18. Jahrhunders waren l'abbé Fr. Raguenet und monsieur Ph. Lecerf de la Viéfville de Freneuse die Wortführer in diesem, wenn auch unblutigen, doch wütenden musikalischen Kampfe; aber sie vermochten ihn nicht zu schlichten und selbst der grosse J. J. Rousseau, der ihr Erbe antrat, kam, obgleich er sich zuletzt zu gemässigterer Anschauung verstand, nicht zu Ende damit. Er hatte fünfzig Jahre später (1752 und 1753) in einem Moment gerechtfertigter übler Laune den Einfall, sich in einer das französische Selbstgefühl hochgradig verletzenden Weise über die musikalische Beanlagung der Franzosen zu äussern. Es war im hitzigsten Buffonenstreite und beinahe hätte sich der Bürger von Genf genötigt gesehen, den Wanderstab zu ergreifen und den Staub von Paris von seinen Schuhen zu schütteln, weil er mit begeisterter Stimme das Evangelium der italienischen Musik verkündet und in der Leidenschaft des Kampfes die Unklugheit begangen hatte, den französischen Gesang als ein Gebelle und Geheule zu bezeichnen und zu behaupten, dass die Franzosen, denen die Natur alle Begabung dafür versagt habe, keine Musik besässen und keine haben könnten und sollten sie je eine haben, es nur um so schlimmer für sie sein würde.

Doch greifen wir den Ereignissen nicht vor. Bis zur Mitte des 17. Jahrh. hatten sich die musikalischen Zustände

Frankreichs kaum gebessert. Die Geschichte nennt uns während eines langen Zeitraums keinen einzigen Tonsetzer von Bedeutung. Dennoch erkannte man, dass etwas geschehen müsse, das einer Anteilnahme an der allgemeinen musikalischen Bewegung gleich sah. Es war für die Eitelkeit der Pariser denn doch zu demütigend, immer nur verhasste Italiener als Componisten, Sänger und Maschinisten auf ihren Theatern zu sehen. Vermochten die von jenseits der Alpen her importirten Werke auch musikalisch nicht zu genügen, d. h. vermochte man in Frankreich noch nicht die Schönheit der Stimmen, die Kunst des Gesanges, die Sangbarkeit der Melodien, lauter Merkmale der italienischen Opern, zu würdigen, der bei Aufführungen derselben entfaltete Luxus und die Pracht der Ausstattung erregten stets allgemeine Bewunderung. Man beschloss nun, dies Genre im Lande selbst zu cultiviren. Keinem Geringern als dem grossen P. Corneille ward vom Hofe der ehrenvolle Auftrag, im italienischen Geschmacke ein französisches Stück zu schreiben. Wer hatte grösseres Anrecht, auf die Auszeichnung Anspruch zu erheben, Frankreich den ersten Operntext zu geben, als er, der bewundertste unter den damaligen Dichtern dieses Landes? So entstand das Drama: „Andromède,“ dem nicht bloss als nebensächlicher Schmuck, sondern als organische Bestandteile Gesänge, Tänze, Maschinen, Decorationen und all die überraschenden Changements beigefügt waren, über welche das Genie des königl. Theatermeisters verfügte. Es wurde Ende Januar 1650 auf der neuen, geräumigen und reich ausgestatteten, von sieur Torelli im grossen Saale des Petit-Bourbon hergestellten Bühne durch die königl. Schauspielertruppe des Marais aufgeführt.*) Decorationen und

*) „Andromède“ war bereits drei Jahre vollendet, ehe sie auf die Bühne kam. Bestimmt, im Carneval 1648 auf dem Théâtre des Palais-royal aufgeführt zu werden, verzögerte sich die Darstellung, weil während einer gefährlichen Erkrankung des jungen Königs der Beichtvater der Königin, (der nachmalige heilige) Vincent Depaul, deren Geschmack für derartige Vergnügungen ganz zu degoutiren wusste. Gleichzeitige Berichte schildern den Erfolg der „Andromède“ als einen fabelhaften, so dass der Dichter für die Verzögerung der Aufführung dadurch reichlichst entschädigt wurde. Bewundernd wurde die Poesie als des berühmten Verfassers beste Arbeit in diesem Genre gepriesen. Ja noch mehr: selbst die Frommen sahen ihre Scrupel besiegt, da sich ihnen kein Anlass bot, sich über eine irgendwie Anstoss erregende Stelle zu beklagen. Die tausende von Zuschauern, die sich zu den Vorstellungen drängten (viele sahen

Maschinen waren so ausgezeichnet gelungen, dass sie für würdig befunden wurden, in Kupfer gestochen zu werden. Die Musik hatte der excentrische Dichtercomponist Ch. Coypeau, gen. Assoucy geliefert. Die Aufführung fand begeisterte Aufnahme; aber die Dichtung, weder Drama noch Oper, keine nachhaltig günstige Beurteilung. „Andromède" wurde von spätern Critikern als das schwächste Werk des in seinen übrigen Dramen so sehr gefeierten Corneille bezeichnet. Schon 1. Februar verreiste der Hof in die Normandie; der König konnte sich der ausserordentlichen Huldigungen, welche ihm der Poet im Prolog der „Andromède" dargebracht, nicht oft erfreuen; aber da er nicht wollte, dass das Publicum auf das Vergnügen, das ihm das prächtige Schauspiel zu bereiten im stande war, verzichten sollte, wurde in seiner Abwesenheit mit den Darstellungen, trotz der grossen Kosten, welche dieselben verursachten, fortgefahren. „Nicht leicht hatte man je so den Weg zu einem unschuldigen Vergnügen erschlossen gesehen als jetzt, aber es gab auch in allen Ständen unter Geistlichen und Weltlichen wenige, die ihn nicht gerne eingeschlagen hätten."

Im Jahre 1682 (15. Juli) kam man im Théâtre français auf „Andromède" zurück. Die Schauspieler, keine Ausgaben und keine Mühe scheuend, der Darstellung möglichsten Glanz zu geben, hatten Torellis Einrichtungen erworben, aber an Stelle des von ihm sehr sinnreich construirten künstlichen Pegasus ein wirkliches, vorzüglich dressirtes Pferd, das alle Bewegungen in der Luft machte, welche man sonst nur auf festem Boden ausführen sieht, gesetzt. Diese in Paris nie gesehene Neuerung

---

mit wachsendem Interesse das Stück 10—12 mal) wähnten immer neue Schönheiten zu entdecken und die drei Stunden, welche es spielte, dünkten allen viel zu kurz. Allerdings enthusiasmirte man sich vielleicht mehr noch als für die Dichtung für die Kunst des Maschinisten. Der merkwürdige Flug der Melpomene im Prolog, die Ankunft der Juno, deren Wagen in der Luft in schönen Wendungen rechts und links, vorwärts und rückwärts sich bewegte, die Erscheinung der in einer Wolke sitzenden Venus, deren Antlitz so beleuchtet war, dass die davon ausgehenden Strahlen einen glänzenden Stern bildeten, genügend die ganze Bühne zu erhellen, Donner und Blitze, so natürlich nachgeahmt, dass man von Schrecken erfasst wurde u. a., erregten stets wieder das Staunen der Zuschauer. Das Gedicht mit derselben Strenge, wie die übrigen Werke Corneilles, zu beurteilen, wäre ein Unrecht; es ist eine lyrische Gelegenheitsdichtung und als erstes Muster seiner Gattung in französischer Sprache immerhin von grossem Interesse.

erwies sich so zugkräftig, dass das Stück bis zum folgenden 4. October 33mal und zwischen dem 22. Januar — 4. April 1683 40mal wiederholt werden konnte.*) Von grossem Interesse und nachhaltigem Einflusse, weil in der Folge von allen Operndichtern adoptirt, wurde noch eine andere durch Corneille in seiner „Andromède“ getroffene Einrichtung. Er hatte im Prolog des Königs Lob in den überschwänglichsten Versen gesungen. Von jetzt ab wurde es unerlässlicher Gebrauch, dasselbe, immer reicher und schwungvoller variirt, in jedem künftigen Prolog zu wiederholen.**)

Auf „Andromède“ folgte am 26. Febr. 1651 das Ballet „Cassandre“ von Benserade, in welchem, wie schon gesagt, der auf seine Figur und würdevoll-graziösen Manieren sehr eingebildete Ludwig XIV. zum ersten Male tanzte. In den nächsten Jahren sah man „le Ballet des Arts,“ (1652) „le Ballet de la Nuit,“ (1653) „les Noces de Thétis et de Pélée“ und „la Verità ramenga“ von Fr. Sbarra, letztere Werke von einer aus Turin verschriebenen italienischen Truppe dargestellt (beide 1654), „l'Impatient“ und „la Raillerie“ (1659).

Die bisher gegebenen Ballete und italienischen Opern hatten, ob des darin entfalteten Luxus, wol Neugierde und Bewunderung erregt, wahrhaft zu befriedigen vermochte

*) Es hatte auf den Zudrang keinen Einfluss, dass das Entrée sehr erhöht worden war. Eine im Büreau genommene Parterrekarte kostete 1/2 Louisdor, eine Balconkarte 30 liv. (nach unserem Gelde 70—80 fr).

Um das Pferd kriegerischen Mut zeigen zu lassen, hatte man es einige Tage vor der Aufführung strengem Fasten unterworfen. Als es nun erscheinen sollte, schwang ein in der Coulisse stehender Diener einen Habersack. Das arme, von Hunger gequälte Tier wieherte sofort, strampfte mit den Füssen und entsprach dadurch vollkommen der Absicht, die man mit ihm hatte. Die Rolle des Perseus spielte sieur Dauvilliers.

**) Die oft wiederholte Behauptung, als wäre der Prolog der „Andromède“ der erste seiner Art gewesen, wird durch die Thatsache widerlegt, dass schon dem 1647 aufgeführten „Orfeo“ ein solcher voranging. Man hatte nämlich diesem Werke ein Vorspiel beigefügt, das die beharrliche und nachmals so sehr missbrauchte Gewohnheit einführte, die man unter Ludwigs XIV. Regierung mit diesem Mittel widerwärtiger Schmeichelei trieb, und dessen Inhalt, wie der aller nachfolgenden, der Handlung völlig fremd blieb. Die Decoration stellte im Prolog des „Orfeo“ eine belagerte Stadt vor, die Mauern stürzten ein, die französische Armee erschien auf der Scene und die Siegesgöttin, vom Himmel niederschwebend und Verse zur Ehre der k. Waffen und der Königin-Mutter singend, krönte den König.

weder ihre Poesie noch ihre Musik. Um die Idee eines schönen Schauspiels mit dem Zauber wolklingender Verse, schönen Gesanges und geschmackvollen scenischen Glanzes vereinigen zu können, galt es nun endlich, Bühnenwerke zu ersinnen, die neue Wirkung versprachen, grössere Anziehungskraft zu äussern vermochten und von geistvollem Inhalt und regelrechter Erfindung waren. Man ahnte die Oper, hatte aber noch keinen klaren Begriff von dem, was man erstreben, erreichen, schaffen wollte. Früher Gesehenes, darüber waren alle einig, konnte auf die Dauer nicht mehr genügen.

Was eine endgiltige Entwicklung immer noch verzögerte, war, abgesehen von dem in den Köpfen der Lyriker immer noch unvertilgbar haftenden Vorurteil, dass die französische Sprache sich überhaupt nicht zu musikalischer Behandlung eigne, die andere durchaus irrige Meinung, dass die Musik nur als Zugabe zum heroischen Drama, von dessen rethorischem Character nichts aufgegeben werden sollte, betrachtet werden könne. Diese Ansicht hatte seiner Zeit die Einführung der Chöre in die Trauerspiele der Dichter der Plejade veranlasst. Aber man war ja nun längst von der Einrichtung, Gesänge, die ausser Beziehung zur Handlung standen, am Ende der Acte hören zu lassen, wieder abgekommen. Ein weiterer Grund, der die Sache nicht vorwärts kommen liess, lag in der instinctiven Abneigung der Franzosen gegen alles über die Alpen zu ihnen Kommende und in der masslosen Ueberschätzung ihrer eigenen musikalischen Begabung. Benserade, dessen Ballete so berühmt waren und dessen leichte und elegante Verse so sehr bewundert wurden, wagte nie eine ganze Scene singen zu lassen. So wenig Vertrauen besass man noch in die Kraft und Ausdrucksfähigkeit einer Sprache, in der Fr. Malherbe, J. L. Guez de Balzac und Cl. Favre de Vaugelas bereits gedichtet hatten, dass man sogar das kleinste Liederspiel für unausführbar hielt. Anderseits gähnte und langweilte man sich in den italienischen Opern, die selbst eine souveraine Protection nicht vor dem Falle bewahren konnte. Obwol es in Frankreich durchaus an guten Musikern und schönen, für den Kunstgesang gebildeten Stimmen fehlte, besass man doch die höchste Meinung von der nationalen Gesangskunst, sich dabei auf eine Aeusserung des berühmten Sängers Luigi (?) stützend. Dieser verfeindete sich nämlich nach seiner Rück-

kehr aus Frankreich in Rom mit allen seinen Collegen, weil er, wie er es schon in Paris gethan, öffentlich aussprach, dass man, um eine Musik angenehm zu finden, italienische Arien von Franzosen singen hören müsse.

Es wird dem von N. Boileau-Despréaux (1636—1711) so grausam verhöhnten und als mittelmässiger Poet gekennzeichneten Perrin zu stetem Ruhme gereichen, der erste gewesen zu sein, der einen französischen Operntext schrieb, wenn derselbe auch noch kein poetisches Meisterstück war. Er hat sich dadurch ein Recht auf die Sympathie der Nachwelt erworben, dass er die Möglichkeit der Oper erkannte, und dass er ungeachtet voreiliger Critiker und verbissener Gegner, die seine Bemühungen schon lächerlich zu machen suchten, noch ehe er mit seinen Arbeiten an die Öffentlichkeit getreten war, den Mut hatte, mit Camberts Hilfe seine Pläne zu verwirklichen. Pierre Perrin, der erste, diese Bezeichnung verdienende Operndichter Frankreichs, wurde 1620 in Lyon geboren und nachdem er, 55 Jahre alt (1675) in Paris gestorben war, vom Pfarrer der Kirche S. Germain l'Auxerrois daselbst beerdigt. Er kam in die Hauptstadt und nahm den Titel Abbé an, obwol er nur Hofabbé, nicht wirklicher Abbé war, denn er trug nur das petit collet (Bäffchen). Sein Titel brachte ihm keinerlei Vorteil, da er nie eine Abtei, nicht einmal eine Pfründe besass.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts erzählte man sich in Paris folgende etwas scandalöse Geschichte: Ein gewisser Barroire, gen. Bizet, Bürgermeisterssohn aus la Rochelle und einer reichen dortigen Kaufmannsfamilie entstammend, hatte die Tochter eines Herrn L'Hoste, Schwagers des Intendanten Arnaut, geheiratet. Er machte die Reise aus der Charente nach Paris, um sich für 10,000 liv. das Amt eines Parlamentsrates zu kaufen. Obwol er sich als veritabler Dummkopf darstellte, nahm man ihn, weil sein Schwiegerpapa Credit hatte und ein Mann von Einfluss war, doch auf, sagend: „Es ist sieur L'Hoste, den man aufnimmt, nicht sein Schwiegersohn". Dieser protestantische Herr verband sich in zweiter Ehe mit der Witwe des Criminallieutenants L'Allemant, geb. Grison, einer Katholikin aus gutem Hause. Sie besass weder besondern Geist, noch auffallenden Verstand, aber bevor sie diesen Tölpel zum Gemal nahm, war sie eine passable Frau.

Von dem alten Geizhals nicht allzugut behandelt, wurde sie mit ihm geizig. Endlich starb er an der Gicht. Wieder in Freiheit, erkannte sie, dass ein alter und selbst ein vom Zipperlein arg geplagter Mann doch besser als keiner sei und dass, so dumm er war, er dennoch nicht ganz zu verachten war. Sie lebte nun im Concubinat mit dem in ihrem Hause wohnenden Amtmann des Faubourg S. Germain, bis sie von ihm um einige Summen geprellt wurde. Nun trieb sie es noch schlimmer; und nachdem sie bei ihrer Nachbarin Vanmol, der leichtfertigen Witwe eines flämischen Malers, einen jungen Schöngeist, Namens Perrin, der sich damit beschäftigte, Virgils Aeneide in französische Verse zu übersetzen, kennen gelernt, verliebte sich die 61jährige Dame plötzlich in ihn, liess sich, um die 6 Jahrzehnte, die über ihrem Haupte hingegangen waren, etwas zu maskiren und um ihrem neuen Liebhaber einen bessern Eindruck zu machen, am nächsten Morgen Haartouren aller Couleurs (grau und weiss ausgenommen) kommen und heiratete ihn heimlich. Diese Extravaganz zog ihr die Verachtung ihrer Söhne zu, die ihr einen Rat der grossen Kammer zugedacht hatten (aber sie war der alten Männer überdrüssig). Der Chagrin, dem sie von jetzt ab unausgesetzt preisgegeben war, die strenge Isolirung, in der sie ihre Kinder hielten, die Unmöglichkeit, mit dem Gegenstand ihrer Neigung verkehren zu können, zogen ihr zuletzt eine Krankheit zu. Nun aber hielten die Herren Söhne die Thüren erst recht zu und Perrin konnte, trotzdem er die Hilfe des Civillieutenants in Anspruch nahm, nicht bis zu seiner jungen Frau vordringen. In der Verlassenheit und Einsamkeit des Krankenzimmers kam sie endlich von ihrer Thorheit zurück, erklärte, dass die Vanmol sie seiner Zeit trunken gemacht, indem sie ihr weissen Wein und Clarett vermischt angeboten habe, und entschlief darauf sanft und selig, ohne ihren in Angst und Sorgen schwebenden Gemal nochmals gesehen und in den Besitz ihres Nachlasses gesetzt zu haben. So war Abbé Perrin unter die Ehemänner gekommen, ohne dass ihn sein grosses Opfer etwas genützt hatte. Die Söhne der Frau Bizet gaben von ihrem Vermögen nichts heraus und der Dichter blieb sein Leben lang arm und starb sogar im Schuldturm.

Um 1645 trat Perrin mit dem Poeten Vinc. Voitüre

(1598 – 1648) in Verbindung, der, einst Hofmeister Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV., jetzt Gesandteneinführer beim Bruder des erstern, dem Herzog Gaston von Orleans, war. Perrin kaufte sich mit Hilfe ihm gemachter Darlehen um 16,000 liv. dessen Amt und ward dann auch sein Nachfolger. Der zweite Sohn Heinrichs IV., der Stifter der durch ihre Excesse berüchtigt gewordenen neuen Linie Orleans, war ein sehr intelligenter und hochbeanlagter Mann, aber ohne jeden moralischen Halt. Durch Sittenlosigkeit und seinen Hass gegen Richelieu bekannt, versammelte er einen glänzenden und lustigen Hof um sich, der, in schroffem Gegensatze zu dem seines tugendhaften, aber finster-melancholischen Bruders stehend, für junge Edelleute eine Schule des Vergnügens und der Verderbtheit war. Das Theater und alle sich daran knüpfenden Unterhaltungen waren seine, wie seines Anhangs vorwiegende Leidenschaft. Als seiner Zeit der Schauspieler Molière, 1644, mit seiner Truppe von Rouen nach Paris übersiedelte, warf sich Gaston sofort zu seinem Beschützer auf.*) Wenn er sich nun auch nicht gerade darauf piquirte, in den in seinem Palais Luxembourg veranstalteten Aufführungen selbst die Hauptrollen zu spielen, so nahm er doch lebhaften Anteil an dem lustigen Treiben. Er tanzte und sang auch in den comischen und leichtfertigen Balleten, die nach seiner Angabe die Dichter Cl. de l'Estoile, Guill. Colletet, Fr. Maynard, Benserade, Gombaud und Molière schrieben und die Musiker Bordier, Et. Moulinié, P. Guedron, Gabr. Bataille, A. Boësset, sieur de Villedieu und dessen Sohn, chevalier J. Bapt. Boësset, sieur de Hault, L. de Molier und J. B. Lully componirten. Für solchen Herrn musste der kluge, gesinnungslose, allzeit dienstbare Perrin ein willkommenster Diener sein; er wurde denn auch alsbald erklärter Liebling seines neuen Gebieters. Bei dem Abbé hinwieder, den schon persönliche Neigung zum Theater trieb, musste in

*) Molière, eigentlich J. B. Poquelin, geb. 15. Jan. 1622, gest. 7. Feb. 1673, verband sich 1642 mit einer Schauspielertruppe, die im faubourg S. Germain spielte. 1646—53 war er Mitglied wandernder Gesellschaften. Nach Paris zurückgekehrt spielte seine Truppe wieder im faubourg S. Germain unterm Namen „Troupe illustre“; dann im Petit-Bourbon; dann (1658) im Palais royal unterm Namen „Théâtre de Monsieur“; zuletzt (1665) mit dem Titel „Troupe du roi“. Diese Truppe (troupe roïale), eine Vereinigung des Theaters français mit ohngefähr 12,000 liv. Pension, etablirte sich 1684 in ihrem eigenen Hause, rue des Fossés-S.-Germain.

solcher Umgebung die seitherige Vorliebe zur Leidenschaft anwachsen. Und hier mag ihm dann auch zuerst der Gedanke gekommen sein, eine französische Oper zu schreiben. Indess überdachte er sein allgemein als Chimäre belachtes Project lange und bereitete sich nicht nur selbst gründlich darauf vor, er wusste auch den Musikern Gelegenheit zu bieten, sich in ein ihnen bisher neues und fremdes Genre in sofern einzuleben und in ihm sich zu versuchen, als er ihnen wolklingende Verse in ungewöhnlichen Massen bot, in denen er sich mutvoll über die die französische Poesie noch beengenden, von dem grausamen Zuchtmeister Boileau strenge überwachten Regeln hinwegsetzte und indem er sie veranlasste, ihre Kräfte und Fähigkeiten an einem bis dahin poetisch nicht versuchten Inhalte zu üben. Neue, unregelmässige Formen, geeignet ihre Inspiration an gewissen practischen und rhythmischen Schwierigkeiten zu erproben, ein der Tonkunst bisher fremder Gefühlsausdruck sollte sie endlich befähigen, das, was er lyrisches Genre nannte, zu erreichen.*) Man sieht, Perrin war intelligent genug, die Hindernisse, die sich seinem Unternehmen entgegenstellten, zu würdigen; er besass aber auch Geschick und Geist, ihnen zu begegnen und sie zu besiegen. Übrigens scheint er selbst ein guter Musiker gewesen zu sein

Mochte nun auch, wie seine Feinde und Neider sehr mit Unrecht behaupteten, seine poetische Ader nur von geringer Ergiebigkeit gewesen sein, seine Verse erhoben sich doch weit über die Gewöhnlichkeit, und namentlich eigneten sie sich trefflich dazu, musikalisch behandelt zu werden. Weder durch das geringschätzende, in gleichem Masse auch Quinault treffende Urteil des hochnäsigen Parnasswächters Boileau, noch durch die Sticheleien seines Bekanntenkreises, liess er sich vom

*) Im Vorwort zu seinen „Oeuvres de Poésie" Par. 1661, spricht er sich über seine poetische Thätigkeit also aus: „Man wird hier eine Sammlung von paroles de musique finden, zu verschiedenen Zeiten von berühmten Musikern componirt. Diese Verse sollten eigentlich lyrische (weil zur Lyra oder einem andern begleitenden Instrumente gesungen) heissen. Sie erfordern Genie und eine besondere Kunst, die, bisher nur wenig bekannt, von keinem unserer Dichter noch cultivirt wurde. Allerdings fand man unter denselben nur selten Orpheuse, d. h. dichtende Musiker oder musikalische Dichter, welche die Schwestern Poesie und Musik zu verbinden wussten. Nach dem Zeugnis gebildeter Musiker sind ihre lyrischen Verse und angeblichen Lieder nichts weniger als Lyrik und Gesänge."

einmal eingeschlagenen Wege ablenken. Er verfügte über alle wünschenswerten Eigenschaften, das von ihm lange überdachte Werk ins Leben treten zu lassen. Inmitten einer dem Vergnügen ergebenen, ins Theater vernarrten Gesellschaft, in einer Zeit, da die bessern Kreise mit einer gewissen bizarren Vorliebe sich der Beschäftigung mit Musik hinzugeben begannen, hatte er eine Idee, welche Musik und Theater gleichzeitig berührte und die er, obgleich man ihre Lebensfähigkeit bestritt, überraschender Weise mit ungeahntem Erfolg durchführte. Er hatte vieles gesehen, verglichen, beobachtet, vielleicht selbst Italien besucht (wenigstens war ihm das Italienische geläufig) und sich durch beständigen Verkehr mit Musikern eine für einen Dilettanten ungewöhnliche Kenntnis und künstlerische Einsicht verschafft. Von wolwollenden und einsichtsvollen Beratern unterstützt, wusste er alle Chancen für den nicht mehr fernen Tag des grossen Kampfes zu berechnen. Zudem war er intrigant, schlau, geschmeidig, ehrgeizig, erfinderisch, schwer abzuweisen, nichts weniger als scrupulös in seinen Mitteln und — von vielen Gläubigern unausgesetzt bedrängt. Da ihm nun auch die Gönnerschaft hoher und einflussreicher Persönlichkeiten nicht fehlte, vereinigten sich in seiner Person alle Vorbedingungen für die von ihm zu spielende Rolle. Seine Ausdauer, Energie und Willenskraft liessen ihn zuletzt auch wirklich über alle Schwierigkeiten triumphiren. Trotzdem war er ein Pechvogel der beklagenswertesten Sorte. So oft er sich am Ziele sah, wurde er auch immer wieder um die Früchte seiner Mühen betrogen. Im Momente, da er hoffen durfte, unterstützt von seinem Herrn und Gönner, Gaston von Orleans, lange erstrebte Wünsche erreichen zu können, starb derselbe, und zwar zu sehr unrechter Zeit für ihn (12. Feb. 1660). Dann schien es wieder, dass er in Mazarin, dem er auch seine Gedichte gewidmet hatte, einen neuen Beschützer gewinnen sollte. Sein Schäferspiel „Pastorale“ fand dessen vollste Anerkennung; aber auch diesen Mäcen verlor er im Momente, da seine Oper „Ariane“ vorbereitet, studirt und zur Aufführung fertig war (19. März 1661). Noch einmal, nachdem „Pomone“ so glänzenden Erfolg gehabt hatte, lachte ihm die Sonne des Glücks; aber der sorglos in den Tag hineinlebende Abbé wusste es nicht an seine Person zu fesseln. Und so fristete er zuletzt in Not und

Elend das armselige und hungrige Dasein herabgekommener Poeten des 17. Jahrhunderts.

Mit Perrin, der ausgebreitete musikalische Bekanntschaften hatte, finden wir besonders einen Tonsetzer verbunden, dem die Geschichte der Kunst bisher nicht den verdienten Platz anwies. Robert Cambert, Sohn eines gleichnamigen Schwertfegers und der Marie Moulin, seiner Ehefrau, war in Paris 1628 geboren. Nachdem er den Unterricht des berühmtesten Clavierspielers seiner Zeit, des Jac. Champion de Chambonnières*) genossen, wurde er Organist an der Collegiatkirche S. Honoré, heiratete (27. Juni 1655) Marie, die Tochter des verstorbenen Schneiders Jac. de Moustier in Pontoise, (welcher Ehe eine, später mit dem Musiker M. Farinelli verehelichte Tochter entstammte) und erhielt 1665 die ehrenvolle Anstellung als Sur-Intendant der Königin Mutter. Diese rasche Carrière lässt darauf schliessen, dass er ein Lieblingsschüler seines am Hofe sehr einflussreichen Lehrers war. Jedenfalls hatte er früh schon den Ruf eines hervorragenden Clavierspielers und Organisten, wie den Ruhm eines tüchtigen Componisten in geistlichem und weltlichem Genre sich erworben. Er schrieb in grosser Zahl sehr beifällig aufgenommene Motetten für die Kirche, Gesänge und Sinfonien für die musikalischen Unterhaltungen seiner Fürstin und frische Trinklieder für seine lustigen Freunde. Leider hat er nur sehr wenige seiner Werke veröffentlicht; von seinen Opern haben sich nur Bruchstücke erhalten. Es ist daher schwer, über die Leistungsfähigkeit des jedenfalls höchst talentirten Mannes, wie über den eigentlichen Wert seiner Tonsätze ein erschöpfendes Urteil zu gewinnen.**)

---

*) Chambonnières, Kammerclavierspieler Ludwigs XIV., ist als das Haupt der französischen Clavierschule anzusehen. Er nahm diesen Namen von einem in Brie gelegenen, erheirateten Gute an. Schon sein Grossvater Thomas und sein Vater Jacques hatten als Organisten und Componisten unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. einen Namen. Er entzückte seine Zeitgenossen durch einen Vortrag von ausserordentlicher Lieblichkeit, den er durch einen eigentümlichen Anschlag, mittelst dessen er dem Instrumente Töne von besonderer Schönheit zu entlocken wusste, erzielte. Seine Clavierwerke zeigen bemerkenswerte Eigenschaften. Alle berühmten Pianisten dieser Periode waren seine Schüler: Louis, François und Charles Couperin, P. J. Buret, Hartellau, Gutier, Vic. Ant. le Bègue, I. H. d'Anglebert u. a. (Siehe T. I. p. 187 u. 192).

**) Unter dem Wenigen, was sich von Camberts Werken erhielt, findet

Von seinen gedruckten Werken hat sich nur die Bassstimme einer Liedersammlung erhalten: „Airs à boire, à deux et à trois parties. A Monsieur du Mesnil-Montmort, consellier du Roy en sa cour du Parlament de Paris“ (1665). Ziemlich spät erst hatte er sich zu dieser Herausgabe entschlossen; im Ordnen und Aufbewahren seiner Compositionen scheint er überhaupt sehr nachlässig gewesen zu sein. Ob eine Motettensammlung, auf die er im Vorworte der Trinklieder hinweist, wirklich erschienen ist, lässt sich, da sich keine Spur davon erhalten hat, nicht mit Bestimmtheit sagen. Als die obige Sammlung publizirt wurde, war „la Pastorale“ bereits aufgeführt und hatte dem Componisten, der kein Vorbild hatte, das er sich zum Muster nehmen konnte, grossen Ruf verschafft und die Aufmerksamkeit des Publicums, aber auch die stets wache Eifersucht des bisher das musikalische Terrain allein beherrschenden Lully, der hartnäckig zu behaupten pflegte, eine französische Oper sei undenkbar, auf sich gezogen.*) Der künstlerische Erfolg der 10 Jahre später gegebenen „Pomone“ steigerte den Hass dieses gefährlichen Rivalen aufs höchste, und die intriganten Schleichwege, die er geschickt einzuschlagen wusste, führten denn endlich auch den Ruin des armen Cambert herbei, drängten ihn ins Exil und verschuldeten seinen frühen Tod. Lullys spätere Arbeiten vermochten die Camberts momentan wol in den Schatten zu stellen, aber nicht vergessen zu machen und man behauptete, vielleicht nicht mit Unrecht, dass des letztern Recitativ von dem des Italieners nicht erreicht wurde.

Gewöhnt, auf dem französischen Theater nur in den einer musikalischen Behandlung allerdings ganz unfähigen Alexandrinern sprechen zu hören, hielt man die poetische Sprache

---

sich ein sehr interessantes Trio burlesque (lange irrtümlich Lully zugeschrieben), das er 1666 zu der im théâtre Bourgogne aufgeführten Comédie „le Jalona invisible“ von Brécourt geschrieben hatte (mitgeteilt von A. Pougin in den Chefs d'Oeuvres classique de l'Opéra français, welche auch die von J. B. Wekerlin im Clavierauszug gebrachten, erhalten gebliebenen Bruchstücke seiner Opern „Pomone“ und „les Peines et les Plaisirs de l'Amour“ bringen (3. Série).

*) J. B. Lully aus Florenz, auf den wir eingehend im 4. Teile dieser Studien zurückkommen werden, Oberintendant der k. Musik, stand bei Ludwig XIV. in hoher Gunst. Er componirte seit 1658 und schon früher die Musik zu den Hofballeten.

Frankreichs, wie schon bemerkt, überhaupt ungeeignet für Operntextdichtungen. Perrin aber, vom Gegenteile überzeugt, glaubte, dass sie ebenso befähigt sei, tiefste Leidenschaften, wie zärtlichste Gefühle auszudrücken. Fügte man der heimischen Gesangsweise von italienischen Vortragsmanieren, ohne in deren Übertreibung zu verfallen, das Entsprechende hinzu, so liess sich recht wol ein neues und anmutendes lyrisches Genre gewinnen. Der Dichter tauschte seine diesbezüglichen Gedanken mit einem seiner sich sehr für das Theater interessirenden Gönner, dem Abbé de la Rouëre, damals Gesandter des Herzogs von Savoyen, später Erzbischof von Turin und päpstlicher Nuntius in Paris, aus. Noch zweifelte auch dieser am Erfolge eines Unternehmens, gegen das sich das Vorurteil eines Jahrhunderts erklärte; nachdem er aber einige der Perrinschen Lieder, in denen dieser versucht hatte, Leidenschaften und Seelenstimmungen auszudrücken, kennen gelernt, z. B. die Verzweiflung eines Liebhabers, der sich in seiner Melancholie den Tod wünscht, oder die einfach-pikanten, von Cambert in Musik gesetzten Lieder und Erzählungen, oder einen von Lambert mit Instrumentalbegleitung componirten Dialog zwischen zwei Schäfern und einer Schäferin, wurde er anderer Meinung. Endlich unternahm es der Abbé, „la Pastorale", ein schlichtes, von drei Hirten, drei Hirtinnen und einem Satyr (3 Soprane, Alt, Tenor, Bariton und Bass) zu spielendes Stück zu schreiben. Cambert componirte es mit Begleitung mehrerer Instrumente. Die Wirkung einer von Mich. Lambert gesetzten Ekloge, sowie die von Martin, Perdigal und Boësset componirten Dialoge hatten ihn überzeugt, dass ein Schäferspiel mehr Erfolg, als ein ernstes Sujet haben dürfte, und er hatte sich nicht getäuscht. Die Piece hatte 5 kurze Acte und 14 Scenen, mit eben so vielen Liedern, die man beliebig verbunden hatte, ohne sich andern Gesetzen zu fügen, als denen, in schönen Versen und entsprechender Musik verschiedene, auf dem Theater darstellbare Empfindungen auszudrücken. Die erste Sopranpartie (Silvie) sang M^lle^ de Sarcamanan, la jeune; die zweite (Diane) ihre ältere Schwester, beide zu dieser Zeit grossen Rufes sich erfreuend und mit den Damen de la Barre, de S^te^ Christophe, Hilaire Le Puis, Nierz u. a. die Zierden der

Hofconcerte.*) Die Rollen des Alcidor (Bass) und Thyrsis (Tenor) hatten die Brüder, der Graf und der Chevalier de Fiesque übernommen, Dilettanten zwar, aber sehr beliebte Sänger und ausserdem erklärte Beschützer der beiden Schwestern. Vom Chevalier rühmte Benserade: „Und die Felsen folgten ihm, wenn er sang". Die Besetzung der übrigen Partien (Phillis Hirtin, Sopran und un Satyre, Bariton) lässt sich nicht mehr bestimmen; den Philandre (Alt) sang ein Knabe. Das Orchester bestand aus 13 Musikern (Streichinstrumente und 2 Flöten).**)

Das kleine Stück wurde seit den ersten Apriltagen 1659 8—10 mal in dem eine Meile von Paris gelegenen Dorfe Issy (daher auch „Oper von Issy" genannt) im Hause eines, wie die meisten seiner durch die Blindheit Fortunens mit Gütern überschütteten Collegen, durch seinen Geiz anrüchigen Millionärs, des sieur de la Haye, aufgeführt. Alles gelang vortrefflich. War auch der Saal, in dem die kleine Bühne aufgeschlagen war, niedrig, das Ensemble war um so besser, und es schadete dem bedeutenden Erfolge dieses ersten Versuches durchaus nicht, dass Issy von Paris ziemlich weit entfernt lag, die Handlung mehr als einfach war und Maschinen und Tänze vorläufig ganz ausgeschlossen blieben. Die angesehensten Personen des Hofes drängten sich zu den Auf-

*) An die schönen Schwestern richtete Loret nach der Aufführung der „Pastorale" folgenden Vers:

O liebenswürdges Schwesternpaar,
Das singen könnt ein ganzes Jahr,
Ohn irgend wen zu langeweilen:
Am heutgen Tag stimmt jeder ein,
Dass euer Lied, so zart und rein
Sich, dürft es Engelsweisen nahen,
Noch Ehr und Lobpreis würd empfahen.

**) Der Titel des Stückes lautet in Perrins Werken:

Première
Comédie Française
en musique
Représentée en France.
Pastorale
mise en musique,
par le sieur Cambert.
Représentée au village d'Jssy près Paris, et au châsteau de Vincennes
devant leurs Majestés en avril 1659.

führungen, und an Tagen, an welchen solche stattfanden, war die Strasse von Paris nach Issy mit Carrossen bedeckt. Perrin, dessen rastlose Beharrlichkeit alle sich ihm entgegenstellenden Hindernisse besiegt hatte, berichtet in einem Briefe vom 30. April (dem ersten musikalischen Bulletin Frankreichs) umständlich an seinen Gönner Rouëre über den Erfolg und die Mitwirkenden. Über letztere sagt er: „Die Erscheinung, die gute Miene, die Jugend aller Mitwirkenden, von denen die Sängerinnen 18—22, die Sänger 20—30 Jahre alt waren, alle gut geschult und einstudirt wie Schauspieler von Profession, wirkten ebenso günstig, wie ihre schönen Stimmen und deren geschickte Verwendung, so dass man sie mit Recht zu den besten Europas zählen darf; die übrigen waren ihrer nicht unwürdig".*)

Der Lärm, den „la Pastorale" in der Gesellschaft machte, der Reiz der Neuheit, den es für sich beanspruchen durfte, — man hörte u. a. darin Flötenconcerte, wie man sie seit den Tagen der Griechen und Römer nicht mehr gehört hatte, — drang bis zum Könige. Begierig gemacht, liess er sich das Singspiel auf dem Schlosstheater in Vincennes wiederholt aufführen, zuletzt 21. Mai 1659 zur Feier des in la Haye zwischen Frankreich, England und den Niederlanden geschlossenen Friedens.**) Cardinal Mazarin, der für derartige Vorstellungen ebenso grosse Vorliebe als Verständnis hatte und auch „la Pastorale" recht wol beurteilen konnte, belobte Perrin und Cambert und die Mitwirkenden und verhiess ihnen, sich ihrer zu ähnlichen Zwecken zu bedienen.***)

*) Leider müssen wir uns die Mitteilung dieses sehr interessanten aber auch sehr umfangreichen Berichtes hier versagen. A. Pougin hat ihn vollständig in seinem sehr schätzbaren Werke: „les vrais Créateurs de l'Opéra français", aufgenommen.

**) Die Sängerinnen, ausser dass sie beherbergt, costümirt und im Wagen geholt und zurückgebracht wurden, erhielten zusammen ein Honorar von 350 liv. Die Brüder de Fiesque machten keinen Entschädigungsanspruch.

***) Die Kirche hat sich von je grosse Verdienste um das Theater erworben, obwol sie die Schauspieler der göttlichen Gnadengaben verlustig erklärte und von ihrer Gemeinschaft ausschloss. Richelieu hatte im Palais-royal den ersten Theatersaal erbauen lassen, den momentan Molière im Besitze hatte, dessen Truppe Mazarin der Intendanz de la Rouëres unterstellt hatte. Abbé Perrin schrieb das erste franz. Libretto, der Organist Cambert bei S. Honoré setzte es in Musik, in der nächsten Zeit lieferten die Cathedralen ausschliesslich das

Obwol bereit, die nationalen Bestrebungen Perrins nach Kräften zu unterstützen, wollte Mazarin vorläufig auf die italienische Oper doch noch nicht ganz verzichten. Zudem bot momentan die, 9. Juni 1660, vollzogene Verbindung des jungen Königs mit Maria Theresia von Spanien Veranlassung zu endlosen, sich über Jahresdauer hinziehenden Festen. Der Cardinal berief den in seiner Heimat als grössten dramatischen Componisten geltenden Venetianer, Fr. Caletti-Bruni, gen. Cavalli,*) nach Paris, um dort von ihm eine seiner Opern einstudiren und dirigiren zu lassen. „Serse" (Xerxes) wurde in Gegenwart der Majestäten und des Hofes in der hohen Galerie des Louvre, 22. November 1660, mit grösster Pracht aufgeführt. Das Werk aber, in dem 800 Personen mitwirkten und zu dem Lully nachträglich noch 6 Ballete (qui servent d'intermèdes à la comédie) componirt hatte, spielte 8 Stunden und ermüdete selbst Kenner und Freunde italienischer Musik so sehr, dass es erfolglos vorüberging.

In den Aufführungen von „la Pastorale", welchen Ludwig XIV. in Vincennes beiwohnte, hatte namentlich die Mangelhaftigkeit der Maschinerien dessen Missfallen erregt. Er liess daher die berühmten Maschinisten Amandini und Vigarani aus Modena kommen und durch sie ein mit allen mechanischen Vollkommenheiten versehenes Theater in den Tuilerien erbauen. Da es jedoch bis zur bestimmten Frist nicht vollendet

---

Gesangspersonal. Als es galt den Theatersaal in einen Ballsaal umzuwandeln, construirte ein Augustinermönch ein kunstreiches Räderwerk, um das Parterre zum Niveau der Bühne mit einemmale emporheben zu können. Dagegen ward in Issy die Stelle, wo „la Pastorale" zuerst gegeben wurde, in der Folge von einer geistlichen Niederlassung occupirt.

*) Cavalli war einer der grössten Meister der Venetianischen Schule, als deren fruchtbarste (denn einzelne componirten mehr als 50 und 60 Opern) hier genannt sein mögen: Don P. A. Ziani und s. Neffe Marc. Ant. Ziani, C. Pallavicino. Guis. Fel. Tosi, G. Legrenzi, Tom. Albonini, A. Draghi, A. Lotti, C. Fr. Pollarolo, Fr. Gasparini, A. Caldara, Gius. Mar. Orlandino, Giov. Mar. Ruggeri, Gius. Mar. Buini, A. Vivaldi, gen. il prete rosso, Bald. Galuppi, gen. Buranello. Cavalli, bei Venedig 1600 geb., war zuerst Organist, dann Capellmeister bei S. Marco. Er schrieb seit 1637 für das Theater und zwar Jahre hindurch für jede der 5 venetianischen Bühnen jährlich 2, 3 und 4 neue Opern. Glänzenden Erfolg hatte insbesondere s. Oper „Giasone", die über alle italienischen Bühnen ging. In Frankreich hatte er mit seinem „Serse" und „Ercole amante" weniger Glück. Er schloss den Cyclus der dorthin berufenen ital. Meister.

werden konnte, wurde es erst, 7. Febr. 1662, durch die zur Feier des Pyrenäischen Friedensschlusses ebenfalls von Cavalli componirte Oper: „Ercole amante" eingeweiht. Der König und seine Gemalin, der Herzog von Orleans, der Prinz Conti, die angesehensten Damen und Herren des Hofes tanzten in dem im Zwischenacte aufgeführten Ballet-royal mit; aber die Schönheit und der Reichtum der Decorationen beeinträchtigten die Wirkung der Musik so sehr, dass man von ihr gar nicht sprach. Die Maschinerien nahmen in erster Linie alle Aufmerksamkeit so sehr in Anspruch, dass selbst Corneille sich jetzt veranlasst sah, einige Maschinenstücke zu schreiben. Zwei Dinge erregten besonderes Interesse: der Vorhang fiel rapid und ein von Vigarani construirter „truc", hob plötzlich 100 Personen in die Höhe. Ähnliches hatte man allerdings schon von Torelli, nur nicht so vollendet gesehen. Paläste, in denen zahlreiche Gruppen von Sängern und Tänzern verschiedenartig placirt waren, schwebten von Wolken getragen vom Himmel herab und wenn sie wieder emporstiegen, wurden sie durch aus der Erde kommende prachtvollere Decorationen und herrlichere Bauten ersetzt.*)

Während auf die Masse der Zuschauer „Xerxes" nur geringen Eindruck machte, fühlte sich Lully, der sich nun seiner grossen Periode näherte, um so mehr von dieser Musik interessirt, wie er denn überhaupt der Mann war, von allem zu profitiren, was vor ihm geschaffen worden war. Da man sich in Frankreich eine Oper ohne Ballete nicht denken konnte, Cavalli aber dafür ebenfalls nicht gesorgt hatte, wurde der Florentiner wieder mit der Composition derselben beauftragt. Er schob nach dem ersten Act ein Entrée von Landleuten, nach dem zweiten eine Scene zwischen Scaramuzza und Polichinelle, nach dem dritten ein Entrée von Affen, Matrosen und Gauklern ein. Zum Schlusse, um die Hochzeit des Xerxes zu feiern, kam ein grosses Ballet mit Bacchus und Bacchantinnen und einer ganzen, an einer Weinlese sich beteiligenden Truppe. Das sämtliche Opernpersonal wohnte dem Feste in seinen antiken

*) Für diejenigen Zuschauer, welche kein Italienisch verstanden, war der Text des Conte Majolino Bisaccioni von Camille Lilius in französische Verse gebracht worden. Die Oper wurde mit einem glänzenden, von Schmeicheleien und Huldigungen für das junge königl. Paar durchdufteten Prolog er-

Costümen bei, was ihm selbstverständlich ausserordentlichen Glanz verlieh. Man kann bereits bemerken, dass die verschiedenen Divertissements, namentlich in „Ercole amante", sich mehr oder minder auf die Situation beziehen und mit dem Sujet in gewissem innern Zusammenhang stehen.

Fast gleichzeitig mit diesen Ereignissen trafen andere zusammen, die in günstigster Weise Perrins Absichten fördern mussten. Es wurde schon davon gesprochen, dass die Theaterleidenschaft in dieser Periode die Gesellschaft beherrschte.

Der i. J. 1640 verstorbene sieur Guy de Sourdeac, aus dem Hause de Rieux de Bretagne, das Frankreich viele Bischöfe, Marschälle und tapfere Generale gegeben hatte, seit 1617 mit Louise de Vieuxport verheiratet, hinterliess einen Sohn, Alex. de Rieux, Marquis de Sourdeac, von Mazarin in die seinen Eltern in Folge auf sie gefallener königlicher Ungnade entzogenen Familiengüter wieder eingesetzt, der eine merkwürdig geschickte Hand und ein ganz ausserordentliches Talent für Mechanik besass. Durch seine Verbindung mit einer der beiden Erbinnen von Neufbourg en Normandie, Helene de Claire, einer Dame von grossem Ver-

---

öffnet. Die Texte der eingelegten Ballete waren von Benserade. Die mitwirkenden Sänger waren alle wiederum aus Italien herbeigerufen worden. Die Besetzung war folgende:

Prologue.
La Lune (sieur Abbate Meloni).
Tragédie.
Hercule (Piccini).
Vénus (Dlle Hilaire).
Junon (Rivani).
Hylius, fils d'Hercule (Guis. Ag. Poncelli).
Yole, fille du roi Eutyre (Dlle Bergerotti).
Le Page.
Dejanire, femme d'Hercule (Dlle Ballarini).
Licas, son serviteur (Chiarini).
Pasithée, femme du Sommeil (Dlle Bordini).
Le Sommeil.
Mercure.
Neptune.
Ombre du roi Eutyre (Bordigoni).
Ombre di Laomedon, roi de Troye (Vulpio).
Ombre de Busiridi (Zannetto).
Ombre de Clerique, reine } (Dlle de la Barre).
La Beauté. }
Les 3 Graces (Dlle Ribera, s. Meloni, s. Zanetto.
Choeurs de musique des Fleuves, des Zephirs et des Ruisseaux, des Sacrificateurs au tombeau d'Eutyre et de Junon Pronube, des Ombres infernales.
Choeur armonique des Tritons et des sirènes,
Choeur muet des demoiselles d'Yole.

dienst und ausgezeichnet durch Geist und Tugend, kam er in den Besitz ihrer Güter und bedeutenden Reichtums. Er war ein Original und stolz auf den Ruf, der ihn als den besten Schlosser Frankreichs bezeichnete. Um z. B. Übung im Laufen zu haben, liess er sich von seinen Bauern wie ein Hirsch jagen. Obwol vermögend und prachtliebend, konnte er, der Kinderlose, heute verschwenderisch wie ein König, morgen knickerig wie Harpagon sein. Er teilte den Enthusiasmus seiner Zeit für das Theater. Plötzlich kam ihm in den Sinn, sich auf seinem entlegenen Schlosse Neufbourg eine Comédie vorspielen zu lassen. Er baute einen Saal, der ihn 10,000 Th. kostete und dessen Ausstattung das doppelte dieses Betrages verschlang. Der berühmte Corneille wurde ersucht, ihm ein Stück „les Amours de Medée“, später in „la Toison d'Or“ umgetauft, zu schreiben. Es dauerte lange, bis Besteller und Dichter über das Honorar einig waren, da es ersterem gerade wieder beliebte, den Knauser herauszukehren. Nachdem diese Frage jedoch endlich bereinigt und jede sonstige Vorkehrung getroffen war, liess er in vielen Wagen die Truppe des Marais aus Paris kommen, durch zwei Monate auf seine Kosten splendid verpflegen und im Jan. 1661, zur Nachfeier der königl. Vermälung, das genannte Zauberstück, von ihm mit allen mechanischen Künsten inscenirt, durch sie aufführen. Während der verschiedenen Wiederholungen fanden auf seinem sonst so stillen und einsamen Schlosse mehr als 800 Edelleute Unterkommen. Überall traf man in den verschiedenen Zimmern die Tische reich und geschmackvoll servirt.

Es scheint, dass der geniale Vigarani nach der Aufführung des „Xerxes“ und der Fertigstellung des nach seinen Zeichnungen vollendeten théâtre de Machines in den Tuilerien (man pries es als das geräumigste und schönste Europas) nach Italien zurückgekehrt war, denn die Leitung der sehr complicirten Maschinerien bei der Aufführung des „Ercole amante“ (auch „Xerxes“ wurde abwechselnd damit 1662 mehrmals wiederholt) war dem Marquis von Sourdeac anvertraut, der denn auch seine Aufgabe zur vollsten Zufriedenheit des Hofes löste. Das war eine Thätigkeit, die so recht seiner Neigung entsprach. Er leitete und überwachte mit einem wahren Feuereifer jede Bewegung der Flugwerke und jede decorative Verwandlung.

Auch „la Toison d'Or“ war noch keine Oper, aber doch ein Vermittlungsgenre zwischen Tragödie und Oper. Hof und Stadt zollten dem Werke, als es einige Zeit später in Paris gegeben wurde, und seiner mustergiltigen Aufführung Beifall. Das Sujet war ganz zu einer Oper geeignet, aber vor Cambert und Lully wollte keinem Componisten eine Arie gelingen. Die Melodiebildung ist selbst bei diesen noch kalt und schleppend, und die Gegner der Opernversuche tadelten nicht mit Unrecht den einförmig düstern, dem Kirchengesange ähnlichen Character ihrer Sologesänge. Trotzdem war der durch sie bewirkte Fortschritt ein ungeheurer, nicht allein auf dem Gebiete der Melodiebildung, sondern mehr noch auf dem der harmonischen und contrapunctischen Behandlung.*)

Während der mannigfachen musikalisch-dramatischen Aufführungen der letzten Jahre war Perrin nicht müssig geblieben. Mazarin hatte ihm zwei Aufgaben gestellt: er sollte eine Oper comischen Genres: „Ariane ou l'Amour de Bacchus“ und eine tragische: „l'Amour d'Adonis“ schreiben. Beide wurden vom Dichter und vom Tonsetzer vollendet. Die erstere war bereits völlig studirt und vorbereitet und in der Galerie des Mazarinschen Palastes sogar vor geladenen Hörern mit grösstem Erfolg zu Gehör gebracht worden und der Tag der öffentlichen Aufführung festgesetzt, als der Cardinal in Vincennes starb. Dies für Perrin wahrhaft verhängnisvolle Ereignis vernichtete plötzlich wieder alle seine Aussichten. Es wurde auch für Cambert entscheidend, denn Lully, der sich täglich mehr in der Gunst des Königs befestigte, gewann Zeit, seinen Credit bei Hofe auszudehnen und die Intriguen vorzubereiten, nach deren Gelingen er sich an Perrins Stelle drängte und seinen Kunstgenossen um den Erfolg seiner Arbeiten betrog.

Übrigens unterliess momentan Perrin nichts, sich bei Hof in Gunst zu setzen, und sich, wo sich Gelegenheit bot, nützlich

*) „Was beider Tonsetzer Werke unserem Ohre und Empfinden schwerfällig macht, sind die in ungenügend rhythmisirten Recitativen sich unablässig hinziehenden Conversationen, in denen der gerade beständig mit dem ungeraden Tact alternirt, was unser, an strengen gleichmässigen Rhythmus gewöhntes Ohr empfindlich beirrt. Dann geht in den Bassarien die Singstimme stets unisono mit dem Begleitungsbass. Aber bei diesen breitspurigen Recitationen, lang und langweilig wie der Regen, zerflossen die seinerzeitigen Hörer in Wonne und Entzücken.“ J. B. Wekerlin.

und dienstwillig zu zeigen. So liegt z. B. ein Textbuch vor, welches die in einem Kammerconcerte bei der Königin vorgetragenen Gesänge enthält, die sämtlich von Perrin verfasst waren: „Paroles de musique pour le concert de la Chambre de la musique de la Reine pour des airs, dialogues, récits, pièces de concert et chansonettes. Les paroles sont du Sr. Perrin, la musique de Boësset. Paris, Denis Pellé, 1667“. Ähnlich wie hier, wird er sich gewiss auch bei andern Veranlassungen hervorgethan haben.

Bittschriften, Besuche und flehentliche Vorstellungen, lange Jahre hindurch fortgesetzt, brachten Perrins Angelegenheit allmälig wieder in Fluss. Zehn Jahre nach der Aufführung von „la Pastorale“ erhielt er endlich (28. Juni 1669), zum grossen Verdruss Lullys, ein aus S. Germain-en-Laye datirtes, vom Könige unterzeichnetes Patent, das ihn ermächtigte, eine „Académie de l'opéra“ (zu unterscheiden von „Académie-royale de musique“) zu gründen, d. h. Vorstellungen mit Musik in französischer Sprache, nach dem Muster derjenigen Italiens, nicht nur in Paris, sondern in allen Städten des Landes, wo es ihm gefallen würde, zu geben. Zugleich wurde Personen von Stand und Adel gestattet, ohne Nachteil für ihre gesellschaftliche Stellung, sich mitwirkend an den öffentlichen theatralischen Aufführungen zu beteiligen.*)

Perrins wichtigste Sorge war es nun, Teilnehmer für entsprechende und geordnete Ausbeutung seines Privilegiums zu finden, denn weder für die Arbeit, noch die Kosten vermochte er allein einzustehen. Er verband sich mit seinem langjährigen Freunde Cambert für die Musik, mit Sourdeac für die Maschinerie, mit dem Finanzmann Bersac de Fondant, sieur de Champeron für Beschaffung der Geldmittel. Dann wurde ein Platz zum Hausbau ermittelt und das Engagement der Gesangskräfte in Aussicht genommen. Ferner gewann man

*) Mit der Bezeichnung „Académie“, gegen die das französische Publicum lange und heftig opponirte — in Italien wird sie ausschliesslich nur für Concerte gebraucht, — befreundete man sich in Folge verschiedener Vorgänge zuletzt dennoch. 1665 hatte Mazarin eine „Académie de peinture et de sculpture“ gegründet. Für Ludwig XIV. wurden solche Organisationen wahrhaft zur Leidenschaft. Er rief 1661 die „Académie de dance“ ins Leben, 1663 die „Académie des inscriptions et belles-lettres“, 1666 die „Académie des sciences“ und zuletzt noch die „Académie d'architecture“. Auch in der Provinz wurde er nicht müde, ähnliche Institute zu gründen.

den kgl. Balletmeister Beauchamp*) für den Tanz und den Schauspieler La Grille, von der Comédie française, für die Regie.

Cambert bemühte sich alle brauchbaren, in Paris verfügbaren Gesangskräfte für das Unternehmen zu interessiren. La Grille (oder der Sänger Monier) reiste nach Languedoc, der Heimat schöner Stimmen, um aus Maitrisen und Cathedralen die besten und geschicktesten Sänger unter den blendensten Versprechungen nach der Hauptstadt zu locken. Er brachte Dem. Cartilly und die Herren Clédière und Tholet (hohe Tenöre, eigentlich Altisten), Rossignol und Beaumaville**) (Baritone) und Borel de Miracle (Tenor) mit.

Das erste Operntheater, nach Molières baldigem Tode die Zuflucht der königlichen unter seinem Scepter vereinigt gewesenen Comödianten, wurde im faubourg S. Germain auf einem, den Erben Isaaks de Laffemas gehörigen Terrain, „Jeu de paume de la Bouteille“ genannt, an der Ecke der Strassen de Seines und Fossés-de-Nesle, gegenüber der Strasse Guénégaud gelegen, von Guichard, dem Intendanten der Gebäude des Herzogs von Orleans, binnen 3 Monaten erbaut.

Sourdeac und Bersac hatten, 8. October 1670, vor dem Notar sieur Raveneau mit Maximilien de Laffemas, sieur de Soyecourt, dem Bevollmächtigten der Besitzer, einen Pachtvertrag auf 5 Jahre um 2400 liv. abgeschlossen.***)

Der Bau bildete ein längliches Viereck. Vom Grund aufsteigende Säulen stützten die Bogen, einige am Plafond hängende Kronleuchter gaben dem Saale das notwendigste Licht. Das Parterre, bis zum Orchester hin ein leerer Raum,

---

*) Beauchamps, ein berühmter Tänzer, voll Lebhaftigkeit und Feuer und zugleich auch ein trefflicher Musiker, war Tanzlehrer des Königs, der sich bekanntlich auf seine Kunstfertigkeit im Tanzen nicht wenig ambitionirte. Beauchamps Nachfolger im Theater wurde 1687 Pecourt.

**) Von all seinen oben genannten Cameraden vermochte sich Beaumaville allein für die Dauer in Paris zu halten; er wurde später auch von Lully engagirt. Gross und hässlich, aber auf dem Theater von edlem Aussehen, wurde er ein berühmter Sänger und grosser Schauspieler. Er starb Ende 1688, gerade da er die wichtige Rolle des Neptun im „Peleus“ studirte, die nun bei der bevorstehenden Aufführung ein Bruder der 2 beliebten Opernsängerinnen Moreau übernahm. In der Folge wurde er von Gabr. Vinc. Thévenard ersetzt.

***) Den Mietcontract bei A. Pougin, p. 298 „Bail pour la construction de la salle de l'opéra“.

hatte nur Stehplätze und konnte, wie das auch heute noch in französischen Theatern der Fall ist, nur von Männern besucht werden. Die Bühne war gross, ziemlich tief und für die Bewegungen der Maschinen vollkommen ausreichend. Im letzten Acte der „Pomone" z. B. erschienen 18 Genien in den Wolken, eine Anzahl, welche Vorrichtungen für die Flugwerke voraussetzen, welche selbst viele grosse Bühnen unserer Zeit kaum verfügbar haben.

Man kann denken, mit welch neidischem Grimme Lully diese Fortschritte des Perrinschen Unternehmens und den wachsenden Ruhm Camberts verfolgte. Er liess keine Gelegenheit unbenützt, seine Nebenbuhler zu schädigen. Seine höhnischen Bemerkungen und schlechten Witze über das Stück circulirten in Paris; mit geringschätzendem Achselzucken sprach er über Camberts Leistungen; ja, er machte ihm sogar einige seiner bessern Kräfte, die Sänger Morel und Gillet unter dem Vorwande abspenstig, sie in den Dienst des Königs bringen zu wollen. Es tröstete ihn nicht, dass er 1670 den Auftrag erhielt, für den Hof ein Divertissement „Psyché" mit Gesängen und Tänzen zu componiren, wozu Molière den Plan entworfen, aber, zu sehr durch die Zeit gedrängt, allerdings nur den ersten Act und die ersten Scenen der beiden folgenden geschrieben hatte. P. Corneille übernahm dann das Übrige, Quinault die Singverse; beide vollendeten ihren Anteil in 15 Tagen.*) Trotzdem erwies sich das Sujet für musikalische Behandlung nicht besonders günstig, die letzten Acte wirkten sogar sehr ermüdend. Aber die Lieblichkeit der Handlung,

*) Schon i. J. 1619 wurde ein von Scip. de Gramont gedichtetes Ballet „Psiché" gegeben. 16. Jan. 1656 wurde im Louvre wiederum ein „Ballet de Psiché, ou la Puissance de l'Amour" aufgeführt. Diese Dichtung von Benserade, in 2 Teile zerfallend, stellte im ersten die Wonnen des Palastes der Liebe vor, im zweiten unterhält Amor seine Geliebte durch die Vorführung der von ihm vollbrachten Wunder. Der König tanzte darin. Die oben angeführte 5actige Comédie, mit einem Prolog, wurde 1670 auf dem Theater der Tuilerien, 24. Juli 1671 auf dem des Palais-royal durch Molières Schauspieler und 11. Nov. 1672 durch andere Comödianten dargestellt. „Psyche" erschien aber zum 4. male, und zwar als Oper, auf der Bühne der Académie-royale, 9. Apr. 1678, Text von Th. Corneille und M. de Fontenelle, Musik von Lully. Die Gottheiten der Erde und der Gärten, sowie Venus und Amor sangen den Prolog. Inwiefern dieses Werk mit dem vorausgegangenen, v. J. 1671, in Beziehung steht, lässt sich nicht mehr bestimmen.

und die mit kgl. Pracht ins Werk gesetzte Ausstattung liessen über manche Mängel hinwegsehen.

Doch kehren wir zu Perrin zurück. Bisher hatten Sänger und Sängerinnen in Frankreich bei öffentlichen Schauspielen die Bühne nie betreten. Wirkten sie auch anstandslos in den Aufführungen bei Hofe (also gewissermassen in geschlossenem Kreise) mit, im Theater pflegten sie, sobald ihre Lieder an die Reihe kamen, dieselben nur hinter vergitterten Logen zu singen. Es gelang Perrin, diesen Missstand zu beseitigen, und gegen bescheidene Entschädigung Personen zu gewinnen, die wie die übrigen Schauspieler, ihre Rollen im Costüme ausführten. Aber das war doch nur der kleinste Teil der zu überwindenden Schwierigkeiten. Es galt überhaupt, die angehenden Künstler für ihre Aufgabe vollständig zu erziehen und zu unterrichten, sie zur Praxis einer complicirten, ihnen seither ganz fremden Kunst, — denn der dramatische Gesang war den Franzosen etwas völlig neues, — aus dem Gröbsten herauszubilden.

Durch 20 Monate hielt man in der grossen Galerie des Cardinalpalastes, von seinem jetzigen Besitzer, dem Marquis de Mancini, in Hôtel de Nevers umgetauft, allwo vor 10 Jahren schon die Proben zu der aus unfassbaren Gründen nach des Cardinals Tode liegen gebliebenen „Ariane" abgehalten worden waren, Probe auf Probe zur Oper „Pomone", mit der das neue Theater eröffnet werden sollte. Als endlich (19. März 1671) die Vorstellungen beginnen konnten, übertraf aber auch der Erfolg alle Erwartungen, so hochgespannt dieselben auch gewesen sein mochten. Der Prolog der „Pomone", von Vertumnus und einer Seinenymphe gesungen, erging sich im Lobe des Königs und im Preise seiner glänzenden Hauptstadt. Die Rückdecoration stellte auch die Umgegend des Louvre dar.

Das 5 actige Buch der „Pomone", dem König dedicirt, dessen Gunst und die Ehre seiner Gegenwart bei den Vorstellungen in der Vorrede erbeten wird, bietet eine Handlung von elementarer Einfachheit. Das Gedicht erscheint nicht gerade preiswürdig; die Verse, nach Seite des Gefühls und des Ausdrucks zu wünschen lassend, haben jedoch die Neuheit gewisser, bis dahin im Theater nicht gebrauchter poetischer Formen für sich. Perrin zeigt sich insofern verständig, als

er den herrschenden Geschmack zu erraten und ihm entgegen zu kommen wusste.

Das Sujet, im Lande Latin in Albanien, im Hause der Pomone spielend, behandelt des Vertumnus Liebe zu derselben. Ihn erst schnöde abweisend, erklärt sie ihm plötzlich, ohne dass sich ein Grund für ihre, die Entwicklung übrigens glücklich beschleunigende Sinnesänderung erraten liesse, dass sie ihn anbete. Einige episodische Scenen und Intermezzos, ohne jede Beziehung zum Gegenstande, Ballete, die, man weiss nicht weshalb, eingeschoben werden, einige Schlüpfrigkeiten, welche die Theaterbesucher damaliger Zeit aber gewiss nicht sehr incommodirten, vielfacher Decorationswechsel, verbunden mit dem ganzen complicirten Apparate modischer Feerien, bildeten dies sonderbare Werk, monströs in seiner Erfindung, aber von neuem Genre und leichter Ausführung. Eine pikante und belebte Musik, ebenfalls neu und eigenartig, kam der Dichtung selbstverständlich sehr zu statten. Die meist kurzen und gedrängten Musiknummern folgten einander ohne Unterbrechung. Sowol vor dem Prolog, wie vor dem ersten Act finden sich Ouverturen. Die erstere wurde noch in neuerer Zeit in einem Conservatoire-Concerte mit guter Wirkung zur Aufführung gebracht. Cambert schrieb seine Instrumentalstücke 4-, Lully 5stimmig. Dieser zeigt sich in seinen ersten Opern noch wenig geschickt, sein kleines Orchester künstlerisch zu ordnen und zu gruppiren; oft noch kreuzen und verwirren sich, um verbotene Octaven und Quintenfortschreitungen zu maskiren, seine Stimmen in bedenklicher Weise. Bei Cambert erscheint das harmonische Gewebe gedrängter und correcter, klarer, reiner und natürlicher. Als Harmonist überragt er entschieden seinen Gegner. Auch der Gesangspart wirkte sehr befriedigend. Die Form der Tonstücke ist eine wolbemessene, die Recitative sind trefflich behandelt und declamirt, die Begleitung ist natürlich und fliessend, die Bässe bewegen sich frei und in energischer Führung, das Ensemble lässt einen geschickten, über die Mittel seiner Kunst mit Sicherheit verfügenden Musiker erkennen, dem auch das Verständnis für das auf dem Theater Wirksame nicht fehlt, und der, ausser einer anerkennenswerten Praxis, ein klares Bewusstsein seiner Aufgabe hat. Seine

natürlichen Fähigkeiten erscheinen durch eine lebhafte Einbildungskraft und solide Studien unterstützt.*)

Der ungeahnte Erfolg der „Pomone" erhielt sich durch 8 Monate, der Zudrang blieb bei mehr als 70 Aufführungen der gleiche. Der Unordnungen, welche durch den übergrossen Andrang des Publicums bei den ersten Vorstellungen veranlasst wurden, obwol ein Parterrestehplatz einen halben Louisd'or kostete (Zwischenhändler boten ihre Billete zu 15 liv. = 60 fr. feil) wurde die Polizei bald Meister.**) Man sieht aus

*) S. Evremont urteilt über die „Pomone" also: „Die Poesie ist schlecht, die Musik schön, und sieur de Sourdeac hat die Maschinen dazu gefertigt, das ist genug, um eine hohe Vorstellung von der Schönheit des Werkes zu geben. Man sah letztere mit Überraschung, die Tänze mit Vergnügen; man hörte den Gesang mit Wolgefallen und den Text mit Abscheu."

**) Ein Solist erhielt damals eine Gage von 1200 liv., ein Orchestermitglied 300 liv. (ebensoviel noch 24 Jahre später). Die Preise der Plätze waren die gleichen, wie bei Extraaufführungen im théâtre des Marais. Ein Balconplatz kostete 1 Louisdor = 11 fr. 10 s.; ein Platz in der ersten Logenreihe oder im Amphitheater 7 liv. 11 s., in der zweiten Logenreihe 3 liv. 12 s., ein Stehplatz im Parterre und die dritte Logenreihe 1 liv. 16 s. — Die Platzpreise haben seither nur unwesentliche Veränderungen erfahren. 1681 kostete eine Opernloge 46 fr. = 4 Louisdor. Die Comödianten des Hôtel-Bourgogne welche dem Publicum Corneilles Meisterwerke boten, nahmen nur 1 liv. 10 s. für einen Parterreplatz. Man spielte wöchentlich 3 mal.

Von der Partitur der „Pomone" hat sich nur der Prolog, der erste und ein Teil des zweiten Actes erhalten. Das bei R. Ballard 1671 erschienene Textbuch führt folgende Mitwirkende auf: Musiciens. Personnages véritables: Pomone, déesse des fruicts (Dlle Cartilly). Flore, sa soeur, déesse des fleurs, (Ciédière?) Vertumne, dieu des lares ou folets, amant de Pomone (Beaumaville), Faune, dieu des villageois (dieu champêtre) (Rossignol), Le Dieu des Jardins (Miracle), tous amoureux de Pomone. Juturne, Venilie nymphes de Ponome. Béroé, nourrisse de Pomone (Tholet?). Choeurs des jardiniers. — Personnages feints et transformez: Vertumne transformé: en Bergère de Lampsace, ville de Grèce, où naquit le dieu des jardins; en Pluton, Bacchus, Béroé. Folets transformés: en Bergères de Lampsace, en Satyres, en Amours, Muses et Dieux. — Danseurs. Personnages véritables: Bouviers, Cueilleurs de fruicts. Folets transformez: en Fantômes, Demons, Esclaves. — Personnages muets: Troupe des folets. Vertumne transformé: en Dragon, en Buisson d'épines. Folets transformez: en Buissons d'épines, en joueurs d'instrumens. — Changements de théâtre: I. Vergers de Pomone. II. Parc des chesnes. III. Rochers et verdures. Palais de Pluton. IV. Jardin et berceau de Pomone. V. Palais de Vertumne. — Als Tänzer werden neben Beauchamps noch A. André, Favier und Lapierre genannt. Frauen traten bekanntlich zu dieser Zeit in öffentlichen Balleten noch nicht auf. Der Chor bestand aus 15, das Orchester aus 13 Personen.

dem Umstande, dass die Billethändler glänzende Geschäfte machten, und dass unsere Voreltern gerade so gedankenlos ihr Geld hinauswarfen, wenn sichs um ein Vergnügen handelte, wie wir es bei unsern Zeitgenossen tadeln.

Die Erübrigungen aus den Pomoneaufführungen betrugen 120 000 liv. Also schon vor mehr als 200 Jahren wussten die Herren Theaterdirectoren ihre Pfeifen ebensogut zu schneiden, wie die unsrigen; nur steckt heute ein solches Sümmchen gewöhnlich einer allein in die nichtzufüllenden Taschen. Damals ging sie in 4 Teile. Auf Perrins Anteil entfielen 30 000 liv. Welcher Reichtum für den armen Poeten! Aber gerade dies unerwartete finanzielle Ergebnis barg die unheilvolle Saat, an dem sein und Camberts Glück und überhaupt das ganze Unternehmen scheitern sollte. Unseliger Weise entwickelten sich die Dinge ganz nach Lullys Wunsch und Voraussicht. Lauernd wie eine Katze und zum raschen Sprunge auf sein Opfer stets bereit, verfolgte er aufmerksam den Gang der Dinge. Die reiche Ernte, welche das Opernunternehmen abwarf, entzündete Streit und Uneinigkeit zwischen den Directoren. Perrin, in steter Notlage, hatte wiederholt bei Sourdeac Anleihen gemacht. Dieser, der ohnedem in Gemeinschaft mit Bersac die Capitalien zu dem neuen Unternehmen vorgeschossen hatte, sah sich, obwol das Resultat desselben ein unverhofft glänzendes war, immer noch vor einem bedeutenden Guthaben, das nur allmälig zu tilgen war. Er bestand jetzt unkluger Weise darauf, sofort befriedigt zu werden. Der bedrängte Dichter aber, sich zum ersten Male im Leben in Reichtumsträumen wiegend und in dem Bewusstsein schwelgend, endlich einmal eine grössere Summe in Händen zu haben, weigerte sich energisch, seinen Schatz loszulassen. Wer wird ihn deswegen schelten wollen? Sein Creditor, der sich nicht allein bezahlt machen, der überhaupt die Oberleitung an sich reissen, sich des Theaters bemächtigen wollte, beging in seinem geizigen Furor die unverantwortliche Dummheit, ihn, den Besitzer des Privilegiums, von der Direction auszuschliessen.

Als es ihm gelungen war, auf diese Art Perrin aus der Leitung zu verdrängen, gewann er in einem gewissen Gabriel Gilbert einen Dichter, der freudig zusagte, Cambert ein neues Buch zu liefern. Wir stehen in diesem Moment am

Beginn peinlicher und ärgerlicher, sich durch Jahre hinziehender Händel, aus denen zuletzt, wenn auch empfindlich an Ehre und Ansehen geschädigt, Lully als Sieger hervorging und alle übrigen, nach schwerer Vermögenseinbusse, das Nachsehen hatten.

Es war ein Kampf Reineckes gegen Braun, Grimbart, Wackerlos, Lampe, Isegrimm, Gieremund u. s. w.

Gilbert, ein Hugenotte (1610—80), dessen Werke nach seinem Tode sein Freund und Glaubensgenosse Hervart herausgab, hatte sich durch eine Reihe dramatischer Spiele bereits einen gewissen Ruf erworben. Sie bekundeten neben allerdings schlaffer Versification doch Erfindungsgabe und Phantasie, enthielten gute Gedanken und offenbarten eine bemerkenswerte Fähigkeit der Conception. Sourdeac hatte schon lange sein Augenmerk auf ihn gerichtet.

In seiner Jugend in Diensten des Herzogs von Rohan, wurde er 1657 nach Ankunft der Königin Christine von Schweden in Frankreich deren Cabinetssecretär. Er hatte, ungeachtet seine nach dem gleichnamigen Trauerspiel von Corneille copirte Tragödie, „Rodogune“, 1646 schmählich durchgefallen war, keine geringe Meinung von seinen Fähigkeiten, und seine Ämter hinderten ihn auch nicht, sich mit Poesie und Theater zu beschäftigen. Ungeachtet der Zahl seiner Werke, der einträglichen Stellen, die er besass, und der einflussreichen Protection, deren er sich erfreute, wurde er nicht reich und würde im Elend gestorben sein, hätte ihm nicht der Generalcontroleur der Finanzen, sieur Anne d'Hervart, ein Mäcen der Leute von Wissen und Geist, in späteren Jahren ein Asyl in seinem Hause gewährt. Herwart, Sohn eines Eingewanderten, des Barthélemy Herwart, der sich in Paris niedergelassen, verheiratet, ein Bankgeschäft gegründet und grossen Reichtum gewonnen hatte, erwarb das in der rue Plâtière gelegene Hôtel Epernon, liess es prächtig wiederherstellen und von Mignard mit herrlichen Malereien schmücken, und nahm darin seine Freunde, den Musiker Lambert, Lullys Schwiegervater, und die Dichter Gilbert und Lafontaine auf, welch letzterer hier auch, von der rührendsten Sorgfalt umgeben, 1695 starb.

Mit Unrecht sprechen manche Schriftsteller geringschätzig von Gilbert. Er hatte nicht das Genie Corneilles und Rotrous;

aber wenn es ihm auch an Wärme und Energie fehlte, zählt er wenigstens zu den ersten jener einsichtsvollen Tragiker, welche mithalfen, die der französischen Diction noch anhaftenden gothischen Wendungen zu reformiren. Fast alle seine Sujets waren verständig gewählt; hat er sie nun auch nicht alle mit grosser Kunst behandelt und besonders seine Pläne meist flüchtig entworfen, lassen sich doch, selbst in seinen geringeren Arbeiten, interessante Situationen und ein so glücklicher und entsprechender Gefühlsausdruck nachweisen, dass manche der spätern dramatischen Dichter es nicht verschmähten, Anleihen bei ihm zu machen.

Gilbert hatte in kurzer Zeit ein 5actiges Pastorale vollendet, das sich Cambert zu componiren beeilte. Das Textbuch wurde dem Staatsminister Colbert gewidmet.*) Vom Beispiele seines Vorgängers Nutzen ziehend, hatte Gilbert sein Stück zugleich kurz und belebt zu machen gewusst. Die ungleichen Versmasse waren mit Geschick angewendet, wodurch eine der wesentlichsten Bedingungen dramatisch-musikalischer Poesie glücklich gelöst und dem Componisten Gelegenheit zu wechselnden Rhythmen geboten wurde. Im Übrigen war die Handlung voll Abwechslung, oft prächtig, und erlaubte dem Musiker, leidenschaftliche Scenen zu schildern, wozu ihn sein Genius besonders befähigte.

Die Handlung in „les Peines et les Plaisirs de l'Amour"**) beschäftigt sich mit der Liebe Apolls zu Climene, einer Nymphe der Diana, die der unerbittliche Tod dem Gotte raubte. Apoll tritt auf, um seinen Schmerz am Grabe der Geliebten auszuweinen, während eine Gefährtin von ihr, die Ursache ihres Todes, Asterie, vergebens die Aufmerksamkeit des Trauernden auf sich zu ziehen sucht. Nach

*) In der Vorrede sagt Gilbert: „Die Griechen, die Erfinder des Dramas, schlossen jeden ihrer Acte mit Chorgesängen, in denen sie alles niederlegten, was sie Schönes über die Sitten dachten. Die Erfinder der Oper suchten jedoch ihre Vorbilder noch zu überbieten, indem sie die Musik in allen Teilen der Gedichte anbrachten, um diese dadurch vollendeter zu machen und den Versen eine neue Seele einzuhauchen. Dafür aber, dass diesen sinnreichen Versuchen allgemeine Achtung gezollt wird, gebührt der Hauptruhm Ihnen, Monseigneur, weil Sie geruhten, unsere Dichter zu ermutigen und dieselben nichts unternahmen, ohne Ihrer Protection sicher zu sein.

**) Eine gleichnamige franz. Oper, von Morand gedichtet, von Bourgeois componirt, wurde nie aufgeführt.

vielen Zwischenfällen, Intriguen und Intermezzis wird Climene dem Leben und ihrem unsterblichen Geliebten zurückgegeben. Ein solch einfaches Sujet musste mit allen möglichen Zuthaten und den raffinirtesten Inscenirungskünsten reich und glänzend ausgeschmückt werden, um im stande zu sein, die Augen zu blenden, die Teilnahme zu fesseln und über die Inhaltlosigkeit und Einförmigkeit der Handlung hinwegzutäuschen. Vorläufig fiel der Umstand besonders günstig in die Wage, dass wieder ein französisches Originalwerk vorlag, auf das man stolz sein und dessen man sich erfreuen und rühmen konnte. Es ist bekanntlich eine nicht genug zu schätzende gute Eigenschaft des französischen Publicums, Werke einheimischer Künstler milde zu beurteilen, und sie nicht, wie dies in Deutschland fast regelmässig geschieht, durch unvernünftige, verletzende und gehässige Critik von Anfang an unmöglich zu machen.

In der mit ungewöhnlichen und überraschenden Episoden genügsam ausgestatteten Handlung wirkte zahlreiches Personal mit. Die Scene spielte in Arcadien an einem Flusse, der sich am Fuss des Berges Cyllene hinwindet.*)

Abgesehen vom Ausschlusse Perrins war die Direction der Oper anscheinend die gleiche geblieben; in Wahrheit regierte Sourdeac allein. Man fand allgemein, dass nicht nur das Buch, auch die Musik der neuen Oper besser waren, als die zur „Pomone". Auch Sänger und Instrumentisten liessen wesentlichen Fortschritt erkennen.

Im Prolog, der mehr Entwicklung hat, als der in der „Pomone", erschien Venus in einem von Tauben gezogenen

*) Die Affichen zählten folgende Mitwirkende auf:

Apollon, amant de Climène (Clédière).
Climène, nymphe de Diane (Dlle Brigogne).
Pan, amant d'Astérie (Tholet).
Astérie, nymphe, rivale de Climène (Dlle Cardilli).
Philis, bergère, confidente d'Astérie (Dlle M. Aubry).
Vénus.
L'Amour.
La Renommée.
Deux petits Amours.
Mercure
Trois Grâces.
Trois Muses.
Iris.
L'Aurore.
Les Songes.
Faune et les Satyres.
Six Sacrificateurs.
Six Prêtresses.
Spectres.
Choeurs des Bergers et des Bergères.
Les Rois.
Les Jeux.
La Jeunesse.

Wagen, begleitet von la Renommée und deux petits Amours. An einen längern Wechselgesang schloss sich ein Ballet mit einem Chor aller Nationen, welche die Erde bewohnen, an. In dieser sehr bemerkenswerten Introduction sang zuerst der Chor den Vers:

„Freudig in seinen Preis stimmen alle wir ein,
Wollen mit friedlichem Lied uns seiner Siege erfreun."

4 stimmig, dann wiederholen ihn, melodisch stets neugestaltet, zuerst eine, dann zwei und drei Solostimmen, bis zuletzt der volle Chor am Ende nochmals einfällt.

Marie Madeleine Brigogne, Tochter eines mittelmässigen Malers (oder elenden Anstreichers, wie andere sagen), geb. 1652, klein, niedlich, sehr hübsch, war bei diesem ihrem Debut kaum 20 Jahre alt. Sie hatte so grossen Erfolg mit ihrer Rolle, dass man ihr den Beinamen „la petite Climène" gab. Als nach kurzer Zeit Lully sich der Académie bemächtigte, engagirte er sie mit 1200 liv. für zweite Rollen, 1680 verliess sie das Theater. Die leichtfertige Person, erst Lullys intime Freundin, dann in Todfeindschaft mit ihm, sah sich in dem von Guichard gegen ihn angestrengten Process schmählich compromittirt und wurde seitens dieses Klägers zum Gegenstande beleidigendster Anschuldigungen gemacht. — Marie Aubry, gehörte zuerst der Capelle des Herzogs von Orléans an. Lully engagirte sie ebenfalls und sie verliess die Oper erst 1684, nachdem sie noch bewunderungswürdig die Rolle der Ariane in „Amadis" creirt hatte. Eine der besten auf seinem Theater erschienenen Darstellerinnen, wurde sie leider zuletzt so corpulent, dass sie nicht mehr gehen konnte. Sie war klein, hatte blendenden Teint und tiefschwarze Haare. Vertraute Freundin der Brigogne, fand sie sich mit ihr in den gleichen Prozess hineingezogen und eben so wenig wie diese geschont. Guichard behandelte in seinen Klagschriften alle Sängerinnen mit tiefster Verachtung. Unter den Vorwürfen gegen die von Lully beigezogenen Zeugen, beschuldigte er die Aubry geradezu, dass sie längst das Metier der öffentlichen Comödiantinnen auf dessen Theater ausgeübt und sich des Lohnes wegen zum Götzen des Publicums gemacht habe. Alle diejenigen aber, welche diese Profession treiben, seien ehrlos und unfähig, vor Gericht Zeugnis zu geben.

Das „Echo seiner Zeitgenossen", der geistvolle Philosoph und Spötter S. Evremond,*) später entschiedener Gegner des

*) Charles de Marguetel du S. Denis, sieur d'Evremond, geb. zu S. Denis-du-Guast, 1. Apr. 1613. Seiner satirischen Gedichte wegen wurde er aus Frankreich verbannt; er starb in London, 20. Nov. 1703. Er pflegte zu sagen: „Die Oper ist ein Machwerk, in dem Dichter und Musiker, sich gegenseitig hindernd, aufs äusserste bemüht sind, eine schlechte Arbeit zu machen." — Der spanische Jesuit und Musikhistoriker Estevan Arteaga geb. in Madrid, gest. in Paris 20 Sep. 1799, fällt über die Opernwerke dieser Zeit ebenfalls ein durchaus ungünstiges Urteil. „Perrin und seine Genossen", sagt er in seiner Geschichte der italienischen Oper, „ergötzten den Hof durch Jahre mit glänzenden Schauspielen, sogar noch in der Zeit, da Corneille, Racine und Molière die Werke des Altertums verdunkelten. Es ist kaum zu glauben, dass Ludwig XIV., an Musterstücke in allen Gattungen der Poesie gewöhnt, Vergnügen an den pöbelhaften Vorstellungen der „Pomone" finden konnte, in der weitläufig von Apfeln und Artischocken gesungen wurde, dass er Geduld hatte, von den Leiden und Freuden der Liebe der Diana, Venus und Aurora in einer Mägden und Schenkweibern entlehnten Sprache zu hören, und dass ihn bei den abscheulichen Anrufungen der Dämonen in „Circe" (Text von M^me. Saintoge, Musik von Desmarets, 1. Oct. 1694), geeigneter, Lebende in die Hölle, als Teufel aus ihr herauszutreiben, nicht schauderte:

Sus Belial, Satan et Mildefaut,
Turchebinet, Saucierain, Griebaut.
Francipaulain, Noricot et Graincelle,
Asmodeus et toute la séquelle".

S. Evremond und Arteaga gehen in ihren absprechenden Urteilen über Perrins Verse entschieden zu weit. Der Dichter beweist vom 1. Act an, dass er seinen Malherbe wol inne hatte. z. B. die folgende Strophe konnte schlechter gewendet sein:

Die süsse Lust der Liebe
Gleicht zartem Blütentriebe,
Der einen Morgen wächst:
Sie teilt das Los der schönsten von den Dingen,
Entstehet, blüht, vergeht an einem Tag:
Lieb artet nach
Den Rosenschlingen.

Es ist so leicht, die schlechten Verse aus einem Stücke zu citiren, wenn man das Unrecht begehen will, die guten zu übergehen. Wer kann übrigens behaupten, dass Perrin nicht auch in realistischer Weise seiner Epoche voranschreiten wollte, als er das dumme Lied des Gartengottes schrieb, der zur Pomone also spricht:

Ich liefre die Melonen,
Und du gibst die Citronen,
Und deiner Pinie fügst du ein
Die Trüffeln und die Schwämme mein.

Opernwesens, in dem er nur Unsinn und den Ruin aller dramatischen Kunst erblickte, äusserte sich sehr günstig über das neue Werk. Er sagt, dass Cambert die schönste musikalische Begabung habe, nämlich die verständigste und natürlichste. Vorliegendes Werk sei artiger und galanter geschrieben, als das ihm vorausgegangene. Eine Nummer des Werkes „le tombeau de la Climène", galt lange bei Musikern und Sängern als ein Meisterwerk.

S. Evremond bezeichnet übrigens die in Frankreich nicht zur Aufführung gelangte und leider ganz verloren gegangene „Ariane" als Camberts Hauptwerk. Die Klagen der von Bacchus verlassenen Ariane und einige andere Stellen geben dem Besten nichts nach, was aus Lullys Feder kam. Camberts Recitativ hatte den grossen Vorzug, dass es nicht langweilte, da es mit mehr Sorgfalt, als die Arien, componirt und mit grosser Kunst behandelt war. Der sonst zu den begeistertsten Bewunderern Lullys zählende Schriftsteller sagt in seinem „Lettre sur les Opéras" (und hier übt er gewiss nur schuldige Gerechtigkeit), dass eine bessere und ausdrucksvollere Declamation, als die Camberts, nicht denkbar sei; nur hätte er, was die Natur der Leidenschaft und die Details der zu schildernden Empfindungen anlangt, mehr die Belehrung seiner Autoren begehren und hören sollen. Er erfasste mehr das Ensemble des Sujets, als die Worte, das Ganze mehr, als das Einzelne. Hierin war ihm Lully überlegen, dessen ausgebreitete Kenntnisse ihn befähigten, umgekehrt auf die Dichter einen anregenden und fördernden Einfluss zu üben, sie anzuleiten und seinen Forderungen und Wünschen günstig zu stimmen. Boindin („Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris." 1719) behauptet, Cambert sei nicht genug in den Sinn der Verse eingedrungen und habe zu sehr im Ausdruck heftiger Leidenschaften Befriedigung gesucht. „Er war ein kleiner Crébillon in der Musik."

Es fragt sich sehr, ob beide Herren, S. Evremond und Boindin, tiefere Einsicht in die Gesetze der Kunst und musikalische Kenntnisse in hinreichendem Grade besassen, um ein erschöpfendes Urteil über den Componisten Cambert abgeben zu können? Letzterer wenigstens hat eine selbständige Meinung den Dichtern gegenüber dadurch bekundet, dass er nicht alles mechanisch componirte, was ihm dieselben zu-

muteten, sondern sich gestattete, Verse, die sich nach seiner Ansicht für musikalische Behandlung nicht oder nur wenig eigneten, durch andere, poetischere zu ersetzen.

Die von Apoll an Climenens Grab gesungene Klage (ein Vorläufer der Klage in Glucks „Orpheus"), von Zwischenreden Pans und des Chors unterbrochen, bildete eine Episode von überraschender Wirkung, ein Tableau, das der Componist so rührend und ergreifend zu machen wusste, weil ihn der Gegenstand enthusiasmirte. Das dankbare Sujet, das ihm hier vorlag, beeinflusste aufs günstigste seine Imagination. Der Stil in diesem Werke erscheint fester und gedrungener, das Recitativ breiter und ausdrucksvoller, die Characteristik treffender.

So glänzend nun aber auch der Erfolg des neuen Werkes sich zu gestalten versprach, er sollte, wie wir bald sehen werden, nicht von langer Dauer und es dem armen Componisten nicht gestattet sein, die Früchte seines Talentes und Fleisses zu ernten.

Nach seinem Ausscheiden von der Opernleitung war Perrin unkluger Weise einem andern Opernversuch nicht fremd geblieben, wodurch seine Angelegenheit wesentlich geschädigt und verwickelt wurde.

Die Fortschritte der musikalischen Schauspiele verfolgend, begegnen wir jetzt zwei neuen Persönlichkeiten, welche eine für Monseigneur, den Bruder des Königs, bestimmte Oper verfasst und auf die Bühne gebracht hatten.

Ein Edelmann Monsieurs, Henri Guichard, kein Schriftsteller von Profession, aber vermögend und einer einflussreichen Familie angehörend, galt in den bessern Pariser Kreisen als angesehener Mann. Als Sohn des ersten Kammerdieners des duc d'Orléans und Pate des Prinzen Henri de Bourbon, duc de Vermeuil, erhielt er 1647—53 im Jesuitencollegium zu Paris eine für damalige Zeit glänzende Ausbildung. Beim Tode seines Vaters erbten er und seine, seit 1651 mit dem Rentmeister ms. de Marsollier verheiratete Schwester Marie, jedes 30000 Th. Er wusste sich nacheinander in den Besitz einiger käuflicher Stellen zu setzen, wurde April 1657 Oberintendant und Generallieferant der k. Armeen und im December darauf Intendant und Zahlungsanweiser der k. Gebäude, ein Amt, das 1667 eingezogen

wurde. Am 10. Jan. 1668 zum Staatsrat ernannt, heiratete er eine Woche später Jeanne le Vau, Tochter eines k. Secretairs und ersten Architecten des Königs, die ihm 60000 liv. zubrachte. Noch im gleichen Jahre ward er Hofcavalier Monsieurs, was ihn jedoch nicht hinderte, 19. September 1673, auch Generalintendant der Gebäude und Gärten desselben zu werden. Er erbaute, wie bereits gesagt wurde, das erste Opernhaus im Jeu de paume de la Bouteille.

Dies war der gefährlichste Gegner, der sich Lully, dessen Intriguen man nun allmählich zu durchschauen begann, entgegenstellte. Sein sonst unbekannt gebliebener Genosse und Mitarbeiter (denn von seinen Arbeiten hat sich keine Spur erhalten) war J. de Granouilhet, ms. de Sablières, Kammerjunker und Musikintendant des duc d'Orléans.

Im October 1671 gab Monseigneur wieder demjenigen, der die Ehre hatte, für seine Vergnügungen sorgen zu dürfen, die Weisung, eine Oper in Aussicht zu nehmen, die man vor Madame, seiner zweiten Gemalin, der Pfalzgräfin Charlotte Elisabeth spielen könnte, wenn dieselbe in Villecotrets, nach den in Chalons stattgefundenen Hochzeitsfeierlichkeiten Ihrer königl. Hoheiten (21. Nov.), empfangen werde. Guichard veranlasste Sablières, diese ehrenvolle Arbeit ebenfalls zu übernehmen. Als jedoch später der Herzog bezüglich der von ihm angeordneten Festlichkeiten andere Verfügungen traf, zufolge deren auf die Oper verzichtet wurde, befahl der König, sie gelegentlich des Hubertusfestes, 3. Nov. 1671, in Versailles aufzuführen.

„Les Amours de Diane et d'Endymion“, ein aus einer losen Fabel und diversen Balleten zusammengefügtes Pastorale, wurde auf einem prächtigen Theater in den neuen Appartements der Königin gegeben. Die Majestäten waren sehr überrascht von dieser in 15 Tagen vorbereiteten Galanterie.

Perrins Beseitigung mag um diese Zeit erfolgt sein. Er war sich sehr wol bewusst, welchen wichtigen Dienst er Frankreich geleistet, und welchen weitreichenden Einfluss auf das Gesellschaftsleben das von ihm erfundene Schauspiel zu üben im stande war. Als er sah, wie günstig Sablières' Werk aufgenommen wurde, näherte er sich ihm und Guichard und bereit, alle Mittel zu ergreifen, durch die er Sourdeac

schädigen, rasche Revanche nehmen und ihm Concurrenz bieten konnte, schloss er mit beiden, 15. December 1671, einen Vertrag ab, in welchem er sich mit ihnen zu einem neuen Opernunternehmen verband. Ludwig XIV. hatte Guichard nach der Aufführung obigen Werkes beauftragt, sich sofort für eine andere, in S. Germain im Januar oder Februar 1672 aufzuführende Oper zu bemühen. Guichard beeiferte sich, dem königl. Wunsche zu genügen; so entstand „le Triomphe de l'Amour", Opéra ou Pastorale en musique, imitée „des Amours de Diane et d'Endimion", divisée en 3 parties, mêlées de 2 Intermèdes. Die Darstellung konnte rechtzeitig stattfinden.*)

Sourdeac stand seines intriganten und gewaltthätigen Characters wegen nicht im besten Rufe. Wie er 1661 die Comödianten des Marais hatte verdrängen wollen, so versuchte er später die Truppe Molières, die 1676 sein Theater übernahm, zu terrorisiren. Er gewann nie einen Process, obwol er unausgesetzt in solche verwickelt war. Perrin bot ihm gegenüber jetzt alle Mittel auf, um sich seine Rechte zu sichern.

Auf das ihm vom Könige gewährte Privilegium sich steifend, nahm er die ihm seitens seiner mächtigen Verbündeten gewordene Behandlung nicht stillschweigend hin und suchte, bis er völlig über seine Gegner würde triumphiren können, diese wenigstens mit gleicher Münze zu bezahlen. Da er einen Dichter und Musiker und ein fertiges, vom König bereits beifällig aufgenommenes Werk vorfand, gab er sich im Verein mit ihnen grösste Mühe, es vor die Öffentlichkeit zu bringen. In seinem Patente war es ja klar und deutlich ausgesprochen, dass nur er die alleinige Berechtigung habe, in Frankreich öffentliche Opernaufführungen zu veranstalten. Aber es war nicht leicht, in Paris einen Theatersaal

*) Ein Pastorale „le Triomphe d'Amour" von Hardy, wurde 1623 gegeben; ein Ballet, aus 20 kleinen Entrées bestehend, Text von Quinault und Benserade, Musik von Lully, Maschinen von Vigarani und Rivani, wurde 10. Mai 1681 ebenfalls in S. Germain-en-Laye aufgeführt. Monseigneur und Mme la Dauphine, Mademoiselle, le Prince et la Princesse de Conti, le Due de Vermandois, Mlle de Nantes und viele andere junge distinguirte Personen tanzten darin. Denselben Gegenstand behandelte eine Comédie von Marivaux (Th. ital. 12. März 1732). Bei der später erfolgten Aufführung des Ballets im Palais-royal, trat zum erstenmale eine Tänzerin Dlle Fontaine öffentlich auf. Bis daher wurden die Theaterballete von hübschen Knaben getanzt.

zu finden. Der hartköpfige Sourdeac hatte seine Vorstellungen nicht unterbrochen, zwei Bühnen gleichen Genres wollte Ludwig XIV. durchaus nicht gestatten. Während das Gericht mit gewohnter Langsamkeit die Klagesache betrieb, nützte der Bretagner, sich um Perrins Einspruch nichts kümmernd, seine Zeit wol aus und brachte, 8. April 1672, als eine mit grosser Spannung erwartete Novität „les Peines et les Plaisirs de l'Amour“ zur Darstellung.

In dieser Zeit nun, da Perrin, nicht gewillt, sich mehr als nötig prellen zu lassen, alle seine einflussreichen Freunde aufbot, um vom Parlamente eine wiederholte Bestätigung seiner Rechte zu erhalten, handelte der Schleicher Lully, überzeugt, alle ihm im Wege Stehenden eines Tages auch verdrängt zu haben, mit gewohnter Hinterlist. Perrin, die Schliche dieses durchtriebenen Ränkeschmieds kennend, bekam zuletzt auch noch einen Process mit ihm. Endlich, von allen Seiten in die Enge getrieben und daran verzagend, in seinem gerechten Handel, in dem er nun einmal eine zweideutige Rolle zu spielen bestimmt war, je noch zu seinem Rechte zu gelangen, trat er eines Tages, seine Gegner dadurch höchst unangenehm überraschend, an Lully gegen eine entsprechende Summe sein Privilegium rundweg ab. Und der König, dem unausgesetzten Drängen seines Günstlings und den Schmeichelworten und Vorstellungen seiner von diesem auf seine Seite gebrachten Gunstdame, der Frau von Montespan, die sich plötzlich auch zur Beschützerin und Fürsprecherin des Florentiners aufwarf, nachgebend, liess nun ungesäumt ein neues Patent ausfertigen, in dem das früher Perrin verliehene widerrufen, und Lully, der sich ja thatsächlich schon im Besitze des einstigen Opernpatents befand, ausschliesslich zur Gründung einer „Académie royale de Musique“ berechtigt wurde, „car tel est notre plaisir.“ *)

Perrins Feinde schäumten vor Wut. Am wenigsten

*) Sourdeacs schroffes Vorgehen gegen Perrin würde erklärlich sein, wenn angenommen werden könnte, dass, wie man sagt, derselbe ihm als Compensation seiner Schuld sein Patent verpfändet hatte. Vielleicht wollte Perrin dasselbe durch einen Parlamentsspruch wieder zurückerhalten. Lully soll es, andern Mitteilungen zufolge, besonders durch den Credit der Montespan erreicht haben, dass ihm, zum Glück für die Leute von Geschmack und zum Ruhm des lyrischen Theaters, Perrin sein Patent endlich verkaufte.

bequemte sich Sourdeac zu einem gutwilligen Nachgeben, aber auch Guichard und Sablières sahen sich schmählich betrogen. Ersterer widersetzte sich mit allen Mitteln der Einregistrirung des im März 1672 ausgefertigten, und von dem noch soeben von der Opernacademie durch die Textbuchwidmung so geehrten Colbert signirten Patents, letztere beriefen sich auf ihren kurz vorher mit Perrin abgeschlossenen Vertrag. Ludwig XIV., keinen Spass verstehend, und zweifellos von Lully unausgesetzt überlaufen, liess beiden Parteien keine Zeit zum Nachdenken, befahl seinem Minister, der übrigens in seiner rechtlichen Überzeugung mit der unverhofften Wendung der Dinge, wodurch die Erfinder der Oper um den Vorteil ihrer Arbeit betrogen wurden, gar nicht einverstanden war, an sieur de Harley, Procurator im k. Parlament, die Aufforderung richten, die Sache schleunig zu Ende zu führen. Aber auch dessen Rechtsgefühl schien sich gegen solches willkürliche Ansinnen zu sträuben. Da schrieb der König eigenhändig (30. März) an den Polizeilieutenant, sieur de la Reynie, und verordnete sofortige Schliessung des Sourdeacschen Theaters.

Bekanntlich wusste sich Lully, trotz der geringen Achtung, die er als Mensch genoss, beim König, auf dessen Geist er einen seltsam-unerklärlichen Einfluss übte, so einzuschmeicheln, dass ihn dieser selbst Molière vorzog, was die Missstimmung der ergebensten seiner Diener hervorrief. Der Florentiner heischte die von ihm erstrebte Gunst mit so viel Hartnäckigkeit, dass Ludwig fürchtete, er, den er für seine musikalischen Unterhaltungen nicht entbehren wollte, könne ihn verlassen, wenn ihm nicht gewährt wurde, was er beanspruchte. Tagelang moquirte sich der ganze Hof über die Vorteile, die man dem verhassten Italiener, dem nun die Möglichkeit gegeben war, ungeheure Summen zu gewinnen, zugewandt hatte. „Es wäre besser gewesen, raisonnirte man, den Ertrag unter mehrere zu verteilen, die, im Wetteifer sich zu übertreffen, die französische Musik zu grösster Vollkommenheit gebracht haben würden.“ „Ich wollte, äusserte Colbert, dass Lully eine Million durch seine Opern erwürbe und dass das Beispiel eines Mannes, der mit Componiren solches Vermögen gewinnen konnte, alle Musiker veranlasste, alles aufzubieten, um zu gleichem Ziele zu gelangen.“

Der zähe Welsche aber hatte endlich Wunsch und Willen

durchgesetzt, er hatte erreicht, was er in neidisch-ehrgeizigem Verlangen lange erstrebt hatte; die nun endlich in seine Hand gelegte Macht wusste er eisern festzuhalten und gehörig auszunützen. Unbekümmert um drei, das Genie Camberts constatirende Erfolge, und den Ruhm, den derselbe über sein Vaterland auszustrahlen im stande gewesen wäre, hätte man ihm vergönnt, neue Werke zu schaffen, nötigten der König und sein erster Minister den nationalen Künstler zur Auswanderung, begingen sie die schreiende Ungerechtigkeit, sich zu seiner Schädigung zur Partei des Fremden zu schlagen.

Obwol das Theater Guénégaud auf k. Befehl (1. April) geschlossen wurde, setzte der Processkrämer Sourdeac mit dem Mute der Verzweiflung den Kampf noch lange fort.*) Und da auch Guichard sich mit aller Energie der Einregistrirung des Academiepatents entgegenstemmte, die Angelegenheit sich also in die Länge zu ziehen drohte, befahl der König seinem Musikintendanten, mit seinen Vorstellungen, ohne Rücksicht auf seine Concurrenten zu nehmen, zu beginnen. Colbert empfahl (24. Mai) sieur d'Harley wiederholt die Angelegenheit aufs dringlichste, zugleich darauf hinweisend, dass Lully mehr Erfahrung, Geschick und Befähigung für die Oper habe, als alle seine Widersacher. In diesem Sinne entschied endlich auch der Gerichtshof. Der Despotismus findet stets Gründe, seine Entscheidungen zu rechtfertigen. „Die Oper, sagt Jal in seinem „Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire“ machte Lullys Glück und das mit Recht, denn er war ein seinen Zeitgenossen überlegener Künstler. Man musste Perrin und seinen Verbündeten ein Privilegium entreissen, das voraussichtlich in ihren Händen hingestorben wäre. Das war bei der Energie Lullys nicht zu befürchten. Die Herren de Lamoignon und d'Harley registrirten sein Patent und diesem zugleich gerechten und ungerechten Acte verdankte man endgiltig die französische Musik“. Dem widerspricht jedoch A. Pougin entschieden, behauptend, dass Lully seinem Zeitgenossen nicht überlegen war. Die Sourdeacschen Vorstellungen, die man inmitten der Erfolge von Camberts letztem Werke sistirte, würden unter der Leitung ihrer seitherigen

*) Protest Sourdeacs an das Parlament, 30. Mai. Schreiben Lullys an Colbert 3. Juni; Erlass des Parlaments, 27. Juni.

Directoren schwerlich aufgehört haben. Die französische Oper verdankt man nicht der Urkunde, die Lully in den Besitz des Theaters setzte; mit Cambert an der Spitze würde es sich ebenso, ja vielleicht noch besser und nationaler entwickelt haben. Alles entschied ein Machtspruch des von seinem Günstling und seiner Maitresse dazu gedrängten Königs. Für das französische Selbstgefühl wird und muss der Umstand, dass man es den nationalen Künstlern oder wie man sie berechtigt nennen darf, den Erfindern der französischen Oper, unmöglich machte, ihr Werk zur Vollendung und zum letzten Ziele zu führen, stets verletzend sein. Man kann sich heute in Frankreich noch nicht darüber trösten, dass einer jener verhassten Italiener an die Spitze des Opernunternehmens trat und ihnen zwar eine Oper gab, welche die Bewunderung der Welt erregte, und die ja auch ganz in französischem Geiste gedacht war, die aber doch durch französische Künstler in einer den nationalen Wünschen entsprechenderen Weise vielleicht noch zu höherer Vollkommenheit hätte geführt werden können.

Der zumeist Geschädigte unter den Teilnehmern der ersten Genossenschaft war zweiffellos der vom edelsten Ehrgeize beseelte Cambert, auch sonst ein tadelloser, in den anstössigen Streitigkeiten, die nun entbrannten, allein unbesudelt gebliebener Character, eine harmlose Künstlernatur, seine Complicen nach jeder Richtung weit überragend. Ein abgefeimter Intrigant betrog ihn um seine Zukunft, die sich so schön und ehrenvoll zu gestalten versprach. Der Kummer über die grausame Lage, in die er sich gebracht sah, trieb ihn in die Fremde.

Sobald Lully sich seinen Rivalen vom Halse geschafft hatte, machte er sich mit grossem Eifer ans Werk. Er eröffnete noch in selbem Jahre (15. Nov.) seine Vorstellungen in einem auf dem Platze eines Ballspielhauses, du Bel-Air eingerichteten Saale mit einem Pasticcio „les Fêtes de l'Amour et de Bacchus". Als Molière wenige Monate später (17. Febr. 1673), zwei Tage nach Aufführung der ersten Lullyschen Oper „Cadmus" starb, beeilte er sich, durch Colbert vom König den Saal im Palais-royal zu erbitten, den Molières Truppe bisher inne gehabt. Es gelang ihm auch, dieselbe zu verdrängen; was sollte dem Protégé Ludwigs XIV. überhaupt nicht gelingen? Die k. Comödianten mussten sich noch glücklich preisen, Sourdeacs Theater, in welchem sie nun vom 9. Juli 1673 – 1689 spielten,

um 30.000 liv. kaufen zu können. Sourdeac soll seine Theatereinrichtungen La Grille zum Geschenk gemacht haben.

Diese Handlungsweise Lullys hat man ihm stets ganz besonders verdacht. Molière war sein langjähriger Freund, dem er wichtigste Dienste und stete Förderung zu danken hatte, dem oder dessen Erben er sogar jetzt noch Geld schuldete. Als er sich 1670 in der rue Neuve-des-Petits-Champs ein Haus bauen liess, erbat er sich in grösster Geldverlegenheit vom Dichter ein Darlehen von 10000 liv. und erhielt dasselbe auch. Es war im Momente noch nicht abbezahlt, und doch wartete er nicht, bis des edlen Mannes Leichnam erkaltet war, um dessen Genossen aus ihrem Asyle zu vertreiben. Es kennzeichnet dies Verfahren ganz des Italieners rücksichtslosen, nur das eigene Interesse im Auge behaltenden Character, darf aber bei ihm ebenso wenig überraschen, als ganz gleiche Eigenschaften bei dem Corsen, der 130 Jahre später Frankreichs Thron einnahm. Mit schonungsloser Selbstsucht, keine Pietät kennend, ging er seines Weges, gerade auf ein bewusstes Ziel zu, alles niedertretend, was seinen Schritt zu hemmen drohte. Wer darauf angewiesen ist, aus niederem Stande durch eigene Kraft und von zahllosen Feinden bekämpft, nach einer höchsten Stellung zu ringen, darf und kann in seinen Massnahmen nicht allzublöde und allzugewissenhaft sein. Erreicht er sein Ziel, dann wird ihn die Welt als grossen Mann preisen, im andern Falle unter die Lumpen und Schwachköpfe, vielleicht sogar unter die Verbrecher rangiren.

Der unvermeidlich seine Ansprüche verfolgende und den König fortwährend mit lästigen und ungestümen Gesuchen bestürmende Guichard erhielt nach dessen Rückkehr aus dem Feldzug in der Franche-Comté (Aug. 1674), indem er klug der Liebhaberei Ludwigs für Academien zu schmeicheln wusste, ein neues Privilegium zur Gründung einer „Académie royale des spectacles“. Er stellte Aufführungen in Aussicht, den Spielen des Altertums nachgeahmt; zugleich verpflichtete er sich, alljährlich eine Anzahl Gratisvorstellungen zu geben. Lully, ausser sich darüber, dass dadurch möglicherweise sein Unternehmen beeinträchtigt werden könnte, liess kein Mittel unversucht, dies Privilegium rückgängig zu machen. Von den ärgerlichen, einen Blick in einen bodenlosen Abgrund

von Gemeinheit und Gehässigkeit gestattenden Processen, die eine Folge der Lullyschen Machinationen waren, wird an anderm Orte des Näheren gehandelt werden.

Hier nur noch so viel, dass der Florentiner auch jetzt wieder seine Wünsche gekrönt sah. Des ärgerlichen Haders müde, liess (22. März 1676) der König durch Colbert an den Generalprocurator den Befehl gelangen, die seit Jahren schwebenden Processe zu beenden. Am 24. Juni 1678 verbot er die Einregistrirung des 4 Jahre vorher Guichard gewährten Patents. Fortan blieb Lully, dem ein unwandelbarer Erfolg zur Seite stand, alleiniger Herr der Situation. Jede künftige Concurrenz war unmöglich gemacht.

Während er auf dem Gipfel des Glücks Ruhm, Ehren und Reichtümer sammelte, hatte sich der von ihm verdrängte Cambert nach England geflüchtet. Entmutigt, müde, gereizt, die Unmöglichkeit erkennend, seinem Vaterlande und sich selbst nützen zu können, wollte er wenigstens nicht täglicher Zeuge der Triumphe seines Rivalen sein.

Perrin, ruhmlos und verachtet den Kampfplatz verlassend, tröstete sich, indem er Elegien und Sonette dichtete und seine Übersetzung des Virgil ausfeilte. Er wurde in seinen letzten 6 Lebensjahren samt seinem Diener von seinem Hauswirt vollständig erhalten. Dafür hinterliess er ihm 4 Operntexte, die derselbe jedoch vergebens dem Könige um 10000 Th. anbot. Obwol seine Einbildungskraft unfruchtbarer, sein Stil trivialer, seine Versification geschmackloser war, als bei dem eleganteren Quinault, verdient er doch als der Dichter, der die erste Idee einer französischen Oper hatte, und als Verfasser lyrisch-dramatischer Poesien einen Platz auf dem französischen Parnass. Wie er die Oper erfasste, war sie himmelweit von der italienischen verschieden. Er und Cambert hatten durchaus keine Vorbilder; man behauptete sogar, seit dem Abgange des letzteren kein Recitativ mehr gehört zu haben, das den Eindruck der Neuheit machte. Cambert wurde in London von Carl II., der nach seines unglücklichen Vaters gewaltsamem Tode sich nach Frankreich geflüchtet und dort grossen Geschmack an der franz. Musik und besonders an den von Lully dirigirten kleinen Violinen gefunden hatte, sehr wolwollend und mit schmeichelhaften Achtungsbezeugungen aufgenommen. Des Königs Vorliebe für die franz. Musik

veranlasste einen offenen Kampf zwischen ihm und seinem die Vorzüge der nationalen Kunst verteidigenden Secretair Williams, aus dem er nur mit Mühe und Ausdauer siegreich hervorging. Die Ankunft Camberts, den er nicht müde ward, durch zahlreiche Beweise der Huld und Grossmut an sich zu fesseln, war ihm hochwillkommen. Gleiche Beweise ehrenden Entgegenkommens gaben dem französischen Künstler die grossen Herren des Hofes. Er wurde vom König seiner Capelle als Oberintendant vorgesetzt und ihm zugleich eine, nach dem Muster der französischen organisirte Bande von 24 Violinen unterstellt. Cambert verpflanzte seine Werke nach England. Mit dem gleichen Erfolg wie in Paris führte derselbe dort „Pomone" und die umgearbeitete und mit neuem Prolog versehene „Ariane", „les Peines et les Plaisirs de l'Amour" und eine in Frankreich als Manuscript in Colberts Bibliothek zurückgebliebene Oper „la Mort d'Adonis" auf. In England selbst schrieb er noch „la Reine du Parnasse" und „la Vengeance de l'Amour". Er schien dazu ausersehen, eine grosse Rolle in seinem neuen Vaterlande zu spielen; doch kaum begannen die Früchte seiner Thätigkeit hier zu reifen, als er plötzlich starb (1677). Herz- und Heimweh sollen ihn getötet haben. In England wie in Frankreich wurde sein Verlust aufrichtig und lebhaft bedauert, wurden seine Verdienste laut anerkannt. Man behauptete in Paris übrigens, — ein Beweis für die tiefe Verachtung, in der, da man ihn einer solchen Handlung für fähig hielt, Lullys Character stand und für den Grad des Hasses und der Eifersucht, den er auf seinen Rivalen geworfen hatte, — der Florentiner habe ihn durch einen von ihm bestochenen Diener ermorden (vergiften?) lassen.

Alle von Cambert in England geschriebenen Werke sind spurlos verloren gegangen; über seinen dortigen Aufenthalt ist unbegreiflicher Weise nicht das geringste zu erfahren. Was wir über ihn aus seinen letzten Jahren wissen, findet sich in einem im „Nouveau Mercure galant", im Aprilheft 1677, veröffentlichten Necrolog. Man sagt, dass zufolge der Bemühungen eines französischen Musikers, Namens Grabut,*)

*) Louis Grabut (Grabu) war Camberts Nachfolger als Capellmeister Carls II. und seit 1680 Director der Musik im Coventgarden-Operntheater.

die Partitur der „Ariane" in England gestochen worden sei. Ein Exemplar derselben hat sich auf unsere Zeit nicht gerettet. Eigentlich gilt Grabuts Oper, „Albion and Albanius" Text von Dryden, 1685 edirt, als die erste in England gedruckte Opernpartitur. Durch Cambert angeregt, schrieb auch Purcell*) sein erstes theatralisches Werk, zugleich die erste englische Oper, „Abelazor", 1677.

Guichard, nachdem seine Processe verloren waren, reiste nach Madrid, um dort ein Theater zu gründen, starb aber schon nach kurzer Zeit, 1680. Der hartgesottene Bretagner Sourdeac überlebte alle seine Gegner, sogar den von ihm unversöhnlich gehassten Lully. Er starb, einen Sohn und vier Töchter hinterlassend, von denen zwei den Schleier nahmen, erst 9. Mai 1695.

Er fand in England nur geringe Anerkennung und wurde auch in Paris nicht gewählt, als über Lullys Nachfolger entschieden wurde.

**) Henry Purcell, der beste und fruchtbarste englische Musiker seiner Zeit, war ein Musikantenkind, 1658 in London geboren, 1676 Organist an der Westminsterabtei, 1684 an der k. Capelle; er starb 21. Nov. 1695, zahlreiche Werke hinterlassend.

Anhang.

I.

Perrins Bittschrift um Verleihung eines Opernpatentes.

Dem König.

Sire.

Nachdem Sie Ihren Staat sieghaft, ruhig und glücklich gemacht, erübrigte Ew. Maj. nichts mehr, als ihn auch reich, glänzend und prächtig zu machen. Aus diesem Grunde haben Sie in Ihr Königreich die freien Künste, den Handel, die Manufacturen verpflanzt und sich mit so viel Sorgfalt der Verschönerung Ihrer Schlösser und Ihrer Hauptstadt gewidmet. Dieser Geist der Grösse und Pracht, der Ihre königl. Seele ganz erfüllt, ists, der diese majestätischen Paläste des Louvre und von Versailles entstehen liess, und sie mit solch bewundernswertem Überfluss an Möbeln und Reichtümern erfüllte; er ist es, der Frankreich so viele schöne Divertissements gab und neuerdings das prächtige Ballet, welches das Erstaunen von ganz Deutschland erregte,*) — all dies hat mich überzeugt, Sire, dass es Ew. Maj. angenehm sein müsse, wenn man in Ihrem Königreiche das einzige Schauspiel und Divertissement noch einführte, dessen es jetzt noch entbehrt, nämlich die Oper, welche Italien und Deutschland längst besitzen und uns täglich vorzuhalten scheinen. Ew. Maj., Sire, hatte

*) Perrin spricht hier von dem 1670 gegebenen Ballet-royal, dessen Kern Molières Comödie: „l'Amant magnifique" bildete.

die Güte, meine Absicht zu billigen und sie mit Ihrer Autorität zu unterstützen und ich hatte das Glück, dass mir bei diesem Unternehmen der Rat und die Unterstützung eines der grössten Herren und zugleich der bewundernswürdigsten Genies Ihres Königreichs zur Seite standen. Damit, Sire, wird Ew. Maj. zweifellos erkennen, dass wir der Grösse Ihrer erhabenen Absichten und der Pracht Ihrer Ballete schlecht entsprochen haben, aber welcher Vergleich ist zwischen der Sonne und den Sternen, zwischen schwachen Unterthanen und dem grössten der Könige! Der Mut, Sire, fehlt uns weniger, als die Kräfte. Sie werden sich verdoppeln, wenn Ew. Maj. unsere Aufführungen mit Ew. königl. Gegenwart und unsere Académie mit Ihrem allmächtigen Schutz beehren wird: wir bitten unterthänigst um beides. Was mich betrifft, Sire, so bin ich schon mehr als zufrieden, durch diese kühne Bemühung den leidenschaftlichen Eifer dargethan zu haben, der mich für Vermehrung Ihres Ruhmes beseelt.

In tiefer Verehrung bin ich
Sire
Ew. Maj.
ergebenster, gehorsamster und treuester
Unterthan und Diener
Perrin.

II.

Patentbrief des Königs, um im ganzen Königreiche Opernacademien oder musikalische Aufführungen in französischer Sprache, nach dem Muster derjenigen in Italien zu etabliren.

Ludwig, von Gottes Gnaden König von Frankreich und Navarra, entbietet allen, welche gegenwärtiges Patent sehen werden, seinen Gruss. Unser lieber und getreuer Pierre Perrin, Rat in Unserm Conseil und Einführer der Gesandten bei der Person Unseres verstorbenen, sehr lieben und treuen Onkels, des Herzogs von Orleans, hat Uns unterthänigst vorgestellt, dass seit einigen Jahren die Italiener verschiedene Academien etablirt hätten, in denen Aufführungen mit Musik

gehalten werden, die man Opern nennt; dass diese Academien aus den vorzüglichsten Musikern des Papstes und anderer Fürsten bestünden, selbst aus Personen von ehrenwerter Familie, Edelleuten von Geburt, sehr gelehrt und erfahren in der Kunst der Musik, welche darin singen, und dass dieselben jetzt die schönsten Schauspiele und angenehmsten Divertissements aufführten, nicht allein in den Städten Rom, Venedig und an den Höfen Deutschlands und Englands, wo diese Academien ebenfalls nach italienischem Muster eingerichtet wurden; dass diejenigen, welche die notwendigen Kosten besagter Aufführungen tragen, für ihre Auslagen durch das was dem Publicum am Eingange der Orte, wo sie stattfinden, abgenommen wird, entschädigt werden; endlich, wenn es Uns gefiele, ihm die Erlaubnis zu gewähren, in Unserm Königreich ähnliche Academien zu etabliren, um dort öffentlich ähnliche Opern oder Aufführungen in Musik in französischer Sprache zu singen, hofft er, dass dieses Unternehmen nicht nur zu Unserm Vergnügen und zu dem des Publicums beitragen würde, sondern auch, dass Unsere Unterthanen sich an die Musik gewöhnen und unmerklich nach und nach dazu veranlasst würden, sich in dieser Kunst, einer der edelsten der freien Künste, zu vervollkommnen.

Aus diesen Gründen, da Wir zur Beförderung der Künste in Unserm Königreich beitragen und besagtem Bittsteller günstige Gesinnung bethätigen wollen, sowol in Anbetracht der Dienste, die er Unserm verstorbenen, sehr lieben und treuen Onkel erwiesen hat, als derer, die er Uns seit mehrern Jahren mit der Composition der Musiktexte erweist, die in Unserer Capelle, wie in Unserer Kammer gesungen werden, haben Wir genanntem Perrin erlaubt und gewährt, und erlauben und gewähren ihm durch Gegenwärtiges, eigenhändig Unterzeichnetes die Genehmigung, in Paris und andern Städten Unsers Königreichs Academien zu etabliren, die aus solcher Anzahl und Qualität der Personen bestehen können, wie er für gut findet, um dort öffentlich Opern und andere musikalische Productionen in französischen Versen, ähnlich denen Italiens zu geben und zu singen; und um den Bittsteller für die grossen Kosten zu entschädigen, die er für diese Aufführungen, sowol für das Theater, als für Maschinen, Decorationen, Costüme und andere notwendige Dinge hat, erlauben Wir

ihm, vom Publicum die Beträge zu erheben, die er für gut findet und zu diesem Zwecke Wachen und andere entsprechende Leute am Eingange der Orte aufzustellen, allwo diese Aufführungen stattfinden werden; zugleich verbieten Wir nachdrücklichst allen Personen, wess Standes sie auch seien, selbst Unsern Hausbeamten, dort einzutreten ohne zu bezahlen, und solche Opern- oder Musikaufführungen in französischen Versen irgend sonstwo im ganzen Gebiete Unsers Königreichs, während zwölf Jahren, ohne Erlaubnis und Zustimmung genannten Bittstellers zu unternehmen, bei Strafe von 10 000 liv. Geldbusse, Confiscation der Theater, Maschinen und Costüme, zahlbar ein Drittel an Uns, ein Drittel dem allgemeinen Hospital und das letzte Drittel dem genannten Bittsteller. Und da diese Opern und Aufführungen von den recitirten Comödien ganz verschiedene Musikwerke sind und Wir sie durch Gegenwärtiges nach dem Muster derjenigen Italiens, wo die Edelleute singen, ohne sich des Adels verlustig zu machen, errichten:

Wollen Wir und gefällt es Uns, dass alle edlen Männer, Fräulein und andere Personen in genannten Opern singen können, ohne dass sie deshalb ihres Adelstitels oder ihrer Privilegien, Ämter und Vorrechte verlustig gehen. Wir widerrufen mit Gegenwärtigem jede Erlaubnis und jedes Privilegium, von Uns möglicher Weise früher schon gegeben, sowol für genannte Opern, als um Comödien mit Musik vorzutragen, unter welchen Namen, Eigenschaften, Bedingungen und Vorwänden es auch geschehen möge. Wir befehlen Unsern lieben und getreuen Räten, die Unsern Parlamentshof in Paris bilden und Unsern andern Beamten, denen es zukommt, Gegenwärtiges lesen, veröffentlichen und einregistriren zu lassen und vom Inhalte desselben dem Bittsteller in vollem Masse und friedlich Gebrauch machen zu lassen, indem sie alle Störungen und Verhinderungen hintanzuhalten suchen, denn so ist Unser Wille.

Gegeben in S. Germain-en-Laye, den 28. Juni 1669, in Unserer Regierung im 27. Jahre. Gezeichnet Louis, und auf dem Falz: Im Namen des Königs, Colbert. Und gesiegelt mit dem grossen Siegel von gelbem Wachs.

Es war bisher in den Theatern Sitte, dass die grossen Herren, welche die Logen innehatten, ihre Diener mitbrachten, die sich allmälig das Recht ertrotzten, den Vorstellungen auf der Galerie unentgeltlich beizuwohnen. Mit ihnen und unter ihrem Schutze schlich sich eine Menge zweideutiger Dirnen ein, deren Betragen Anstoss erregte und gegen welche die Directionen, die Gewaltthätigkeiten ihrer Louis fürchtend, doch nicht einzuschreiten wagten. Die Galerie wurde daher von allen anständigen Leuten gemieden. Auch im neuen Opernhause suchten, trotz der strengen und bestimmten vom Könige erlassenen Befehle, die Lakaien ein ihnen durch langes Herkommen sozusagen gewährleistetes Recht geltend zu machen. Hier aber trafen sie auf entschiedenen Widerstand, und als sie Unordnungen veranlassten, trat ihnen, wie nachstehendes Actenstück beweist, die Polizei mit Energie und Entschiedenheit entgegen.

III.

Polizeibefehl bezüglich der Unordnungen, die vor dem Opernhause 1671 vorgekommen sind.

Im Namen des Königs
und des Herrn Prévost von Paris
oder des Herrn Criminallieutenants.

Allen denen, welche gegenwärtigen Brief sehen werden, entbietet Achill du Harley, Rat im k. Staatsrate, Generalprocurator im Parlament, Garde u. Prévost der Stadt und der Vicomté von Paris, der Sitz vacant, Gruss. Wir thun kund, dass nach dem, was uns von dem k. Procurator vorgestellt wurde, Se. Maj. die Gründung einer königlichen Opernacademie in dieser Stadt mit seinem ganz besonderen Schütz beehren wollte und angemessen erachtete, den freien Eintritt dazu denen seines Hauses zu verbieten, die gewöhnlich bei den Comödien ohne Eintrittsgeld zugelassen werden; ebenso allen Pagen, Lakaien und Livréedienern, um die Unordnungen und Streitigkeiten zu verhindern, die meist durch den Zulauf und die Vermischung aller Arten Personen

entstehen. Und obwol die von der Polizei aufgestellten Beamten ihre Aufmerksamkeit auf die Ausführung der Befehle Sr. Maj. richteten, konnten sie dennoch die Gewaltthätigkeit einiger Lakaien nicht hintan halten, die sich vorigen März in der rue des Fossez de Nesle ansammelten und an der Thüre des Theaters drängten, um dort einzutreten. Nachdem ihnen diese Freiheit, dem königlichen Befehle entsprechend, verweigert worden war, schritten sie zu dem Excess, die Thüren erbrechen und die Wachen überwältigen zu wollen, wobei einige der letzteren von den mit Steinen und Stöcken bewaffneten Unruhstiftern schwer verletzt wurden. Mehreren derselben, die man auf der Stelle arretirte und in das Grand-Chatelet als Gefangene führte, wird nun der Process gemacht werden. Da es aber für die öffentliche Sicherheit wichtig ist, dass solche Gewaltthätigkeit, deren Folgen sehr grosse Consequenzen haben können, von der Autorität der Justiz getadelt und die Urheber oder ihre Mitschuldigen nach der Gesetzesstrenge bestraft werden, erbat sich genannter k. Procurator Vollmacht. Wir, nachdem wir ihn gehört und seinen Vorschlägen zustimmen, haben befohlen und befehlen, dass die begonnenen Untersuchungen gegen die dieser Excesse Beschuldigten unablässig fortgesetzt und ihnen der Process bis zum definitiven Urteilsspruch gemacht werde und unterdessen verbieten wir allen Pagen u. s. w. und allen andern, welches Standes sie auch seien, sich an den Thüren der k. Opernacademie zu zeigen und dort eintreten zu wollen, ohne zu bezahlen; noch sich dort anzusammeln und irgend eine Ausschreitung sich zu gestatten, und mitbewaffneter Hand oder anders zu excessiren oder die zur Sicherheit aufgestellten Wächter zu beleidigen, alles bei Strafe der Galeeren oder anderer, was eintreten wird gegen die Zuwiderhandelnden und die auf der That Ertappten: indem wir den Commissären des Chatelet einschärfen, sich in das Viertel und die Umgebung der k. Academie an Vorstellungstagen zu begeben, Urheber und Mitschuldige der Gewaltthaten in das Gefängnis führen zu lassen und zu diesem Zwecke eine solche Anzahl von Huissiers, Sergeanten, Bogenschützen und andern Justizbeamten, gehalten, ihnen auf den ersten Befehl zu gehorchen, um sich zu sammeln, als sie für gut finden; ebenso befehlen wir den Bürgern des Viertels

und der Umgebung, den Commissären, falls sie durch sie aufgefordert würden, bewaffnet beizustehen und verbieten ihnen, Delinquenten in ihren Häusern aufzunehmen oder Zuflucht zu gewähren, bei Strafe von 100 liv. Geldbusse und Ersatz des Schadens und der Interessen. Und gegenwärtige Ordonnanz soll gelesen, publicirt und angeschlagen werden an der Thüre des Opernhauses und den gewöhnlichen Stellen der Stadt und Vorstädte von Paris und ausgeführt werden, trotz der Oppositionen oder irgend welcher Berufungen und ohne Präjudiz derselben. Vorstehendes wurde angefertigt und gegeben in der Criminalkammer des Chatelet vom Ms. Jac. Deffita, Rat im k. Staatsrat und Criminallieutenant der Stadt, Prévosté und Vicomté von Paris, 23. Mai 1671.

Gez. Deffita.
De Ryantz.
Le Contre, Greffier.

IV.

Ein die Angaben vorliegender Arbeit ergänzendes und möglicher Weise auch berichtigendes Verzeichnis gibt das seltene Buch: (par le duc de la Vallière) „Ballets, Opera, et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depuis leur origine“. A Paris, chez Cl. I. B. Bauche, 1760. Es beginnt die jedoch nichts weniger als vollständig aufgeführte Reihe der dramatisch-musikalischen Aufführungen in Frankreich mit dem Jahre 1548.

1. La magnificence de la superbe et triomphante entrée de la noble et antique Cité de Lyon, faite au Très-Chrétien Roi de France Henri II. et à la Reine Catherine son épouse, le 23. September 1548. Lyon, Guill. Rouille, 1549. 4°.

2. C'est la déduction du somptueux ordre, plaisans Spectacles, et magnifiques Théâtres, dressés et exhibés par les Citoyens de Rouen, Ville Métropolitaine du Pays de Normandie, à la Sacrée Majesté du Très-Chrétien Roi de France, Henri II. leur Souverain Seigneur, et à très-illustre Dame, Madame Catherine de Medicis, la Royne son épouse, lors de leur triomphant, joyeux et nouvel advénement en icelle Ville,

qui fut ès jours de Mercredi et Jeudi, 1. et 2. jour d'Octobre 1550, et pour plus expresse intelligence de ce tant excellent triomphe, les Figures et Portraits des principaux ornements d'icelui, y sont aposés, chacun en son lieu, comme l'on pourra voir par le discours de l'Histoire. Rouen, R. le Hoy, Robert et Jean dits du Gord, 1551. 4°.

3. Le Recueil des Inscriptions, Figures et Mascarades, ordonnées en l'Hôtel-de-Ville à Paris, le Jeudi 17. Fév. 1558 par Ét. Jodelle*). Paris, A. Wechel, 1559. 4°.

4. Chant Pastoral, sur les nopces de Mons. Charles, Duc de Lorraine et Mad. Claude, 2.me fille du Roi, par P. de Ronsard**). Par., A. Wechel, 1559.

5. Entreprise du Roi Dauphin pour les Tournois, sous le nom de Chevaliers Avantureux, à la Royne et aux Dames, par Joach. du Bellay***). — Entreprise de M de Lorraine, aux Dames p. l. m. — Inscriptions, p. l. m (Epithalame du Duc de Savoye, par J. du Bellay, Angevin. Par., Federic Morel, 1559.) 4°.

6. Recueil des Choses notables, qui ont été faites à Bayone, à l'entrevue du Roi Très-Chrétien Charles IX. et la Royne sa très-honorée mère, avec la Royne Catholique, sa soeur. Par., Vascozan, 1566. fol.

7. Excellent Tournoy du vaillant Chevalier de la Racine, Gentilhomme Bourbonois, illustré de plusieurs belles Poësies, tant Italiennes que Françoises, à la louange dudit Chevalier, fait à Turin le 26. mois de Fév. 1576. Lyon, Ben. Rigaud, 1576. 8°.

8. Ballet comique de la Royne. (p. 67.)

9. Le solemnel Baptême de Mons. le Prince de Piedmont Philipe-Emanuel, fils ainé des Ser. Prince Charles-Emanuel, Duc de Savoye, et Catherine d'Autriche, Infante d'Espagne, célebré à Turin le 12. Mai 1587. Turin, A. de Bianchi, 1588. 4°.

*) Étienne Jodelle, Dichter, Maler, Bildhauer und Architect, geb. in Paris 1532, gest. 1573.

**) Pierre de Ronsard „le Père de la Poésie Françoise", geb. im Schlosse de la Poissonière in Vendômois, 11. Sept. 1524, gest. bei Tours, 24. Dec. 1585.

***) Joachim du Bellay „l'Ovide Françoise", geb. im Schlosse Liré b. Angers um 1524, gest. 1. Jan. 1560.

10. Le Ballet des Chevaliers François et Bearnois, représenté devant Madame à Pau le 23. Aoust 1592. 4⁰.

11. Ballets représentés devant le Roi à la venue de Madame à Tours en 1593. Tours, Jamet Metayer, 1593. 4⁰. (Dieser Band enthält die Ballete: „Le Ballet de Madame." „Le Ballet de Madame de Rohan", und das vorstehend unter No. 10 aufgeführte.)

12. Récit d'un Berger sur les alliances de France et d'Espagne, fait devant Leurs Majestés, au Ballet de Madame, par Malherbe*), 1595. 4⁰.

13. L'entrée de très-Grand, très-Chrétien, très-Magnanime et Victorieux Prince Henri IV. Roi de France et de Navarre, en sa bonne Ville de Lyon, le 4. Sept. l'an 1595. de son Regne le sept, de son âge le 42, contenant l'ordre et la description des magnificences dressées pour cette occasion, par l'ordonnance de Mess. les Consuls et Echevins de ladite Ville. Lyon, Pierre-Michel, 1595. 4⁰.

14. L'Arimène (p. 81.)

15. L'Entrée de très-Grande, très-Chrétiene et très-Auguste Princesse Marie de Medicis, Reine de France et de Navarre, en la Ville de Lyon, le 3. Déc. 1600. Lyon, Thib. Ancelin, 1600. 8⁰.

NB. Andere Ballete aus der Zeit Heinrichs IV. und Ludwig XIII., p. 81.

16. Ballet en langage foresien de trois Bergers et trois Bergeres, se gaussans des Amoureux qui nomment leurs Maîtresses, leur doux souvenir, leur belle pensée, leur lys, leur oeillet, etc. à six personnages, par Marcellin Allard, 1605. 8⁰.

17. Ballet de Mons. le Duc de Vendosme, dansé lui douzième en la Ville de Paris, dans la Grande Salle du Louvre, puis en celle de l'Arsenal le 17. et 18. Jan. Par., J. de Heugueville, 1610. 8⁰.

18. Vers du Ballet de Mons. le Dauphin, par les Sieur Motin, 1610.

19. Le Camp de la Place Royale, ou Relation de ce qui s'est passé les 5, 6 et 7e jour d'Avr. 1612 pour la

---

*) François Malherbe „le fameux Poëte", geb. in Caen 1555, gest. in Paris, 16. Oct. 1628.

publication des Mariages du Roi et de Madame, avec l'Infante et le Prince d'Espagne. Par. J. Micard et Toussaint du Bray, 1612. 4⁰. (Dieser Band enthält: Cause et sujet de ces Courses. Palais de la Félicité. Place Royale. — Premiere journée: Disposition du Camp. Les Entrées des Tenans, des Chevaliers du Soleil, des Chevaliers du Lys, des Amadis, du Persée François. Courses du premier jour. Deuxième journée: Les Entrèes des Chevaliers de la Fidélité, du Chevalier du Phoenix, des Quatre-Vents, des Nymphes de Diane, des Chevaliers de l'Univers, des Illustres Romains. Courses du second jour et retraite du Camp. — Troisième journée: Courses de Bague. Feux d'Artifiee.)

Eine 2. Ausg. dieses Buehes, Par., Micard, 1612. 8⁰, enthält noch: Satyre des Dames contre les Chevaliers du Carousel, par M. A. D. R. avec la réponse des Chevaliers aux Dames par J. B. L. C.

19b. Reeueil des Cartels publiés ès présences de Leurs Majestés, en la Place Royale, les 5, 6 et 7ᵉ d'Avr. 1612. Par., Micard, 1612. 8⁰ (p. 85.)

Über den gleichen Gegenstand handeln 3 weitere Publicationen:

a) Le grand Bal de la Reine Marguerite, fait devant le Roi, la Reine et Madame, le 26. Août 1612 en faveur de M. le Duc de Pastrana, Ambassadeur Extraordinaire pour les Allianees de France et d'Espagne. Par., J. Nigaut, 1612. 8⁰.

b) Recueil des plus excellens Ballets de ce temps. Par. Toussaint du Bray, 1612. 8⁰. (Darin: Les Ballets de l'Amour désarmé, des Suppléeurs, du Courtisan, des Usuriers et des Matrones; le vrai Récit du Ballet des Matrones; Récit du Ballet des Singes; les Ballets des Sécretaires de S. Innocent, des Gentilhommes champètres habillés à l'antique; Dessein du Ballet de Mons. de Vendôme; Réeit du Ballet de la Foire S. Germain; Ballet Comique de la Reine (sollte dies eine Wiederholung des Ballets v. J. 1581 gewesen sein?).

e) Le Ballet d'Amour, à Mess. les Courtisans; la Nymphe de Seine; la Douce Captivité. In: le Parisis de C. de Courbes, présenté au Roi. Par., Blanvilain, 1613. 8⁰ (p. 85).

20. Ballet des Argonautes, ou étoit représenté Guelindon dans une caisse comme venant de Provence, et Robinette dans une gaîne, comme étant de Chatellerault, exécuté le 23. Jan. 1614. Par., Fleury Bourrinquant, 1611 8° (p. 85).

21. Vers divers sur le Ballet des dix Verds, avec les chansons qui y ont été chantées au Louvre dev. le Roi et la Reine, ce 30. Jan. 1614. Par., Fl. Bourrinquant, 1614. 8°.

22. Description du Ballet dansé par des Cavaliers François, envoyée à un Seigneur de la Cour; ce Ballet fut dansé la nuit du 2. Mars 1615, dans la salle du Palais de S. Marc. 8°.

23. Description du Ballet de Madame, soeur aînée du Roi. Par., J. Sara 1616. 4° (p. 85.)

(Sujet dieses Ballets war der Triumph der Minerva; es wurde von Madame vor ihrer Abreise nach Spanien getanzt. Als Verfasser bezeichnete man den Sieur Durand, welchen Malherbe und Bordier unterstützt hatten.)

Gleichen Inhalt hat: Les Oracles François, ou Explication allégorique du Ballet de Madame, soeur aînée du Roi; ensemble les Parallèles de son Altesse avec la Minerve des Anciens, et le Parnasse royal sur le même sujet, par Elie Garel. Par., P. Chevalier, 1615. 8°. (Darin: Les Ballets des Ardens, des Sibilles, des Machlyenes ou Androgines, des Bergers, des Tritonides; Parallèles de Madame, soeur du Roi, avec Minerve.)

24. Le Recueil des Ballets qui ont été joués devant la Majesté du Roi, avec les personnages qui auroient présenté aux Dames leurs airs, ballets, dictons, vers et chants royaux. Par P. B. S. D. V. Historiographe du Roi, représenté le 22. de Jan. 8°. (Die Personen dieses Ballets, des ersten im Louvre getanzten, waren: le Commissaire, le Plaisant, le Soldat, l'Esclave, l'Emouleux, le Paysan, le Jardinier, le Charlatan, l'Indien, l'Escroqueur, le Fol, l'Asne, le Serviteur, le Sergent, le Courtisan, le Maquereau, la Putain, le Sot, le Verrier, le Valet de la Feste, l'Assistant, le Page, l'Hermaphrodite, le Herpignot.) Das erste Ballet wurde im Louvre, das zweite morgens 3 Uhr im Hôtel de M. Scaron, das dritte im Arsenal aufgeführt.

25. Discours au vrai du Ballet dansé par le Roi le 29. Jan. 1617 (la Délivrance de Renaud), avec les

Desseins tant des machines et apparences différentes, que de tous les habits des masques. Par., P. Ballard, 1617 4⁰. (p. 86 u. 187).

Andere Ausgabe: Vers pour le Ballet du Roi, représentant les Chevaliers de la Terre-Sainte, avec les Aventures de Renaud et d'Armide. Par., J. Sara, 1617. 4⁰.

26. Vers pour le Ballet de la Reine, représentant la Beauté et ses Nymphes; par Hedelin.*) Par., J. Sara, 1618. 4⁰.

27. Vers pour le Ballet du Roi, repr. la Furie de Roland; les Vers sont du Sieur Bordier.**) Par., J. Sara, 1618. 4⁰.

28. Vers pour le Ballet du Roi, repr. les Adventures de Tancrede en la Forêt enchantée, par Bordier. Par., J. Sara, 1619. 4⁰.

(And. Ausg.: in 8⁰.) Über den gleichen Gegenstand: Relation du grand Ballet du Roi, dansé dans la Salle du Louvre le 12. Fév. 1619. Sur l'adventure de Tancrede en la Forêt enchantée, par Gramont. Par., J. Sara, 1619. 8⁰. (p. 86.)

29. Discours du Ballet de la Reine, tiré de la Fable de Psiché, avec les vers, par Scipion de Gramont. Par. J. Sara, 1619. 8⁰.

30. Les Chercheurs de Midi à Quatorze heures, Ballet dansé au Louvre en présence de S. M. le 29. Jan. 1620. Par., J Berion, 1620. 12⁰. (p. 86.)

31. Ballet dansé en présence du Roi, Princes et Seigneurs de sa Cour, en la Ville de Bordeaux, au Château Trompette, le 27. Sept. 1620, Par., N. Alexandre, 1620. 8⁰.

32. Ballet de l'Amour de ce Temps, repr. par les Enfants-Sans-Souci aux Dames. Par., A. Bourriquant, 1620. 8⁰.

33 Ballet de M. le Prince, Récit de la Volupté qui amene des débauchés; les vers sont du S. Bordier. Par., P. Auvray, 1620. 8⁰.

34. Sujet du Ballet du Roi, fait dans la Salle du Petit-Bourbon, le 19. Fév. 1621. Par., Roussett. 1621. 8⁰.

35. Ballet du Soleil pour la Reine, repr. en la Salle de Bourbon, le 1 Mars. Par., Rousset, 1611. 8⁰. Andere Aus-

*) Fr. Hedelin. bekannt unterm Namen Abbé d'Aubignac.

**) Bordier, Balletcomponist des Königs.

gabe: Grand Ballet de la Reine, repr. le Soleil, dansé en la Salle du Petit-Bourbon, en l'année 1621. Par., René Giffart, 1621. 8⁰. (Die Verse von Bordier).

36. Vers pour le Ballet d'Apollon, que le Roi a dansé en l'année 1621. Par., R. Giffart, 1621. 8⁰.

37. Ballet de Mons. le Prince, donné au Louvre le jour du Carnaval de la présente année 1621. Par., M. Gobert, 1622. 8⁰.

38. Le Soleil au signe du Lion, d'où quelques parallèles sont tirés, avec le très-Chrétien, très-Juste et très-Victorieux Monarque, Louis XIII., Roi de France et de Navarre, en son entrée triomphante dans sa Ville de Lyon, ensemble un sommaire récit de tout ce qui s'est passé de remarquable en ladite entrée de Sa Majesté, et de la plus illustre Princesse de la terre, Anne d'Autriche, Reine de France et de Navarre, dans ladite Ville de Lyon le 11. Déc. 1622. Lyon, J. Jullieron, 1623 fol.

In selbem Bande: Reception de — — — Louis XIII. R. d. Fr. et d. N., premier Comte et Chanoine de Lyon, et — — — Anne d'Autriche, par Mess. les Doyens, Chanoines et Comtes de Lyon, en leur Cloître et Eglise, le 11. Déc. 1622. Lyon, Jac. Roussin, 1623. fol.

39. Vers pour le Ballet du Roi, représentant les Bacchanales, dansé par Sa Majesté le 26. Fév. 1623, par Bordier. Par., J. Sara, 1623. 4⁰. (p. 86.)

40. Le grand Ballet de la Reine, ou les Fêtes de Junon la Nopciere, dansé au Louvre le 5 Mars 1623. Par., R. Giffart, 1623, 8⁰. (Die Worte von Boisrobert.*])

41. Vers pour le Ballet des Vouleurs, d. p. l. R. en la Grande Salle du Louvre le 20. Fév. 1624, par. Bordier. Par., J. Sara, 1624. 4⁰.

42. Le Ballet de la Reine, dansé par les Nymphes des

*) Franc. Le Metel de Boisrobert, geb. zu Caen 1592, gest. zu Chatillon 30. März 1662. Er war Günstling des Cardinals und einer der Mitbegründer der Académie française. Er sagt selbst in der Einleitung zu seinem Texte: „Weil die Aiten 3 bemerkenswerte Feste zu Ehren der Hochzeitsgöttin Juno hielten, das der Insei Samos, die Lupercalen und das von Elide, feiern wir das Andenken derseiben durch 3 Musiken und 3 Ballete, mit verschiedenen Entrées vermischt, damit das ganze Ensemble die Ceremonien besser erkennen lasse".

Jardins, en la Gr. Salle de Louvre, au mois Fév. 1624. Par., Jeh. de Bourdeaux, 1624. 8°.

43. Les Fées des Forêts de S. Germain, sujet du Ballet, d. p. S. M., le 11. Fév. 1625, par Bordier. Par., R. Giffart.

43a. Le Ballet des doubles Femmes, 1625.

44. Le Ballet du Monde-Renversé, 1625. fol.

45. Gr. Bal de la Douairière de Billebahaut, Ballet d. p. l. R. au mois de Fév. 1626. Par., Math. Henault, 1626. 8°. (Text von Bordier.) (p. 85 u. 188.)

46. Vers p. le Ballet des Ballets. Par., Cl. Hulpeau, 1626. 4°.

47. Vers du Ballet de Monsieur, Frère du Roi, 1626. 4°. (Text von Fr. Tristan l'Hermite.)

48. Le Ballet du Naufrage heureux, d. au Louvre dev. S. M. (Text von l'Estoile.)*) Par., N. Callemont, 1626. 4°.

49. Vers du Ballet de la Tromperie, repr. dev. l. R. Par., M. Henault, 1626. 4°.

50. Le Ballet des Quodlibets, dansé au Louvre et à la Maison-de-Ville, par Mons., frère du Roi, le 4. Fév. 1627 composé par l. Sieur de Sigongues (ein durch seine freien Verse bekannter Dichter). Par., Augustin Courbé et Ant. de Sommaville, 1627. 8°. (p. 86.)

51. Ballet de la Débauche des Garçons de Chevilli et des Filles de Montrouge, d. le 9. Fév. 1627. Par., Jac. Dugaast, 1627. 4°.

52. Le Ballet du Landi, d. au Louvre dev. S. M. le 10. Fév. 1627. Par., J. Bessin, 1627. 8°.

53. Entrée magnifique de Bacchus, av. Mad. Dimanche Grasse, sa femme, faite en la Ville de Lyon, le 14. Fév. 1627. 4°.

54. Le Sérieux et le Grotesque, Ballet d. p. l. R. en l. S. d. L., le 26. Fév. 1627. Impr. Royale, 1627. 4°. (Text von Bordier u. de l'Estoile). And. Ausg. Par., M. Henault, 1627. 8°.

55. Combat à la Barrière, fait en Cour de Lorraine,

*) Claude de L'Estoile (1598—1651) hatte die Manie, wol am Tage, aber bei geschlossenen Fensterladen und bei Kerzenlicht zu arbeiten und dann jedes seiner Stücke seiner Magd vorzulesen, um ihr Urteil darüber zu hören.

le 14. Fév. 1627; repr. par les Discours et Poësies de H. Humbert, enrichi des figures du Sr. Jac. Callot, dedié par une Epître en prose du Sr. Callot, et par une en vers du Sr. Humbert, à Mme. la Duchesse de Chevreuse. Nancy, Seb. Philipe, 1627. 4⁰.

56. Le Ballet des Fols aux Dames, dansé au Marest du Temple, 1627. 8⁰.

57. Les Nimphes Bocageres de la Forest sacrée, Ballet dansé par la Reine en l. S. d. L. Par., M. Henault, 1627. 8⁰. (Text von Boisrobert).

58. Vers pour Mons. le Marquis de Poyanne, repr. un Rouge et Bontemps qui réveille Guillot le Songeur. (Text von l'Estoile) 1627. fol.

59. Vers p. Ms. le Marquis de Coalin, repr. un Matelot, idem. (Beide letztere für das Ballet Monsieurs geschriebenen Stücke, in einem Hefte. And. Ausg. in 4⁰.)

60. Les Ballet des Andouilles, porté en guise de Momon, 1628. 8⁰. (p. 86.)

61. Ballet des Bergers célestes et Bouffonnerie des Filoux. Par., N. Callemont, 1628. 4⁰.

62. Le Ballet de l'Inclination, 1628. 4⁰.

NB. Le Ballet des Goutteux. (p. 85.)

63. Ballet du Bureau de Rencontre, d. a. L. dev. S. M., divisé en 14 entrées. Par., Jul. Jacquin, 1631. 8⁰.

64. Ballet de l'Extravagant. Par., 1631. 4⁰.

65. Le retour de Bontemps, dedié à Mons. le Prince, et repr. à son entrée par l'Infanterie Dijònoise, le 3. Octobre 1632. Dijon, Cl. Guyot, 1632. 4⁰. (Dies Stück ist für mehrere Personen, ohne Acteinteilung und Scenerie, und hat mehr Balletcharacter, als sonstige dramatische Werke, da es für den Einzug des Gouverneurs der Provinz in die Hauptstadt componirt wurde.)

66. Le Ballet de l'Harmonie à 20 entrées, présenté au Roi pour être dansé le 14. Déc. 1632 et les 3 jours suivans, à 2 heures précisément, au Jeu de Paume du Petit-Louvre, au Marest du Temple. Par., P. Chenault, 1632. 8⁰.

67. Le gr. Ballet des Effets de la Nature, pres. au R., qui doit être dansé le 27. Déc. 1632 et les 3 jours suivans, à 3 heures préc. au Jeu de Paume du Petit-Louvre, au Marest

du Temple. Par., J. Martin, 1632. 8°. (Text von Guill. Colletet).

68. Ballet des Cinq-Sens-de-Nature, 2° partie du Ballet des Effets de la Nature, ou des Sept Planettes, qui se dansera etc. 10. Jan. Par., P. Rocolet. 1633. 8°. (Text von Colletet).

69. Ballet du Corbillas, 1633. 4°.

70. Ballet du Gr. Demogorgon, qui se dansera au Jeu de Paume du Petit-Louvre, au Marest du Temple, dédié à la Reine, par une Epître, signée Cesar de Grand-Pré, avec une Préface. Par., P. Chenault, 1633. 8°.

71. Ballet de la Vallée de Misere, d. dev. la Reine, et en présence de Mons. l'Eminentissime Cardinal Duc de Richelieu, à l'Arsenal en 1633. Par., M. Blageart, 1634. 4°.

72. Le Ballet des Triomphes, d. p. l. R. en l. s. d. L., le 18. et 20. Fév. 1635. Par., Rob. Sara, 1635. 4°. (Text von Bordier.) And. Ausg. u. d. T.: Le Ballet du Roi, où la Vieille-Cour et les Habitans des rives de la Seine, viennent danser pour les Triomphes de S. M., exécuté le 18. et 20. Fév. 1635. Par., du Bureau d'Adresse, 1635. 4°.

73. Le Ballet de la Marine etc. Par. le 25. Fév. 1635. (p. 85).

74. Sujet du Ballet des Quatre Monarchies Chrétiennes, d. a. L. dev. le Roi, la Reine, Monsieur, et toute la Cour, le 27. Fév. et le 6. Mars 1635 par Mademoiselle. Par., J. Martin 1640. 4°.

75. Ballet de la Merlaison à 16 entrées, d. p. S. M. au Château de Chantilli, le 15. Mars 1635. Par., J. Martin, 1635. 4°.

76 Vers du Ballet des Mousquetaires du Roi, repr. le Carnaval mort, et ressuscité par Bacchus. Par., Math. Colombel, 1635. 4°.

77. Le Ballet des Improvistes à 26 entrées, d. p. l. R. en l. s. d. L., le 12. Fév. 1636. Par., R. Sara, 1636. 4°.

78. Ballet des deux Magiciens à 29 entrées, dansé à l'Arsenal le 2. Mars 1636. Par., Dav. Chambellan, 1636. 4°.

79. Vers pour le Ballet du Roi, repr. les Comédiens Italiens, par Bordier. 4°.

80. Vers du Ballet de l'Isle Louvier. Par., Ant. Etienne, 1637. 4°.

81. Ballet du Mariage de Pierre de Provence et de la Belle Maguelonne, d. p. S. A. R. dans la Ville de Tours, le 21 en son Hôtel et le 23 en la Salle du Palais. Par., Cardin Besogne, 1638. 8°. (Eine 2. Ausg. mit vielen Änderungen.)

82. Divertissement du Carnaval en Carême. Par., 1638. 4°.

83. Vers du Ballet du Mail de l'Arsenal, par Dolet. 1638. 4°.

84. Le Gr. Ballet de Mons., frère unique du Roi, d. dev. S. M. et dev. Mons. l'Emin. Card. Duc de Richelieu. Par., R. Quinet, 1638. 8°.

85. Ballet de la Félicité sur le sujet de l'heureuse naissance de Mons. le Dauphin, dansé à S. Germain le 17. Fév., à l'Hôtel de Richelieu le 8. Mars, et le 17 à la Maison-de-Ville 4°. Recueil des Gazettes, 1639.

86. La Comédie jouée dev. la Reine, et en présence de Mons. le Card. de Richelieu, et dev. les Princes et Princesses et Dames de la Cour, et de Mess. les Généraux, et J. de Wert, Erkenfort et Dom Pedro de Leon, prisonniers de guerre, joué dans l'Hôtel de Richelieu, et composé par Desmarets. 4°.

87. Ballet des Réjouissances faites à Paris à la naissance de Mons. le Dauphin. Par., A. Coulon, 1639. 4°.

88. Ballet du Triomphe de la Beauté, (dansé par Mademoiselle); par Hedelin, à 32 entrées, 1640. 4° (2 Ausgaben, in Prosa und in Versen).

89. Le Chariot des Déïtés à l'honneur de Mons. le Prince, par l'Infanterie Dijonoise. 4°.

90. Ballet de la prospérité des Armes de la France, en 5 Actes, qui composent 36 entrées, repr. dev. Leurs Maj. au Palais-Cardinal, le 7. Fév. 1641. 4°. (p. 188).

91. Ballet de l'Oracle de la Sybille de Panzourt, dansé au Palais-Royal et à l'Hôtel de Luxembourg. Par., J. Bessin, 1645. 4°. Andere Ausgaben: Vers du Ballet des Pantagruelistes. 4°. Ballet de la Vénérable Sibille de Panzoust de Rabelais. 4°.

92. La Festa Teatrale ou la Finta pazza (p. 101, 182 u. 188).

93. Ballet des Demandeurs de vin de S. Martin, à 10 entrées et un Ballet général. Chartres, Simph. Cottereau, 1646.

94. Orphée (p. 102 u. 183).

95. Ballet du Déréglement des Passions en 3 parties (le Déréglement de l'intérêt, celui de l'Amour et celui de la Passion d'acquérir de la gloire), d. dev. L. M. au Palais-Cardinal, le 23. Jan. 1648. Par., 1648. 4⁰ (Text von Berthaud, frère de Mad. de Motteville).

96. Les divers entretiens de la Fontaine de Vaucluse, Ballet d. en la gr. Salle du Roure, dédié à M. le Vice-Legat. Avignon, Jac. Bramereau, 1649. 4⁰.

Mazarinaden: Le Gr. Ballet, ou le Bransle de Sortie, d. sur le Théâtre de la France par le Cardinal Mazarin, et par toute la suite des Cardinalistes et Mazarinistes, par le S. de Carigni. Basle, en la Boutique de Maître Persone. 4⁰. — Ballet ridicule des Nièces de Mazarin, ou leur Théâtre renversé en France, par le S. de Carigni. Par., Fr. Musnier, 1649. 4⁰. – Ballet d. dev. le Roi et la Reine Régente sa mere, par le Trio Mazarinique, pour dire adieu à la France, en vers burlesques et à 6 entrées, 1) de Mazarin, vendeur de Baume; 2) ses 2 Nièces, 2 Danseuses de corde; 3) les Partisans, Arracheurs de dents; 4) Mazarin, Crieur d'oublies; 5) la Grande-Nièce, Maquerelle, la Petite, Garce; 6) les Partisans, Leveurs de manteaux. Das Werk schliesst mit einem grossen Ballet; le Trio mazarinique repr. les figures des 7 Planettes. — (p. 87.)

96 a. Andromède (p. 103).

97. Les Amours d'Apollon et de Daphné, composé en musique, en 3 Actes, en vers et un prologue, par d'Assouci. Par., A. Raflé. 8⁰.

98. Mascarade en forme de Ballet, d. p. l. R. au Palais-Cardinal, le 26. Fév. 1651. 4⁰. Dies berühmte Ballet erschien in 2 and. Ausg. u. d. T.: le Ballet de Cassandre divisé en 15 entrées. Les Paroles sont de Benserade (p. 89 und 105).

99. Ballet du Roi des Fêtes de Bacchus en 30 entrées, d. p. S. M. au Palais-Cardinal, le 2. Mai 1651. Par., R. Ballard, 1651. 4⁰. (p. 89.) Ein den Schluss bildendes Entrée von 2 Coquetten wurde unpassend gefunden und weggelassen).

100. Ballet Royal de la Nuit., (p. 105 u.).

101. Ballet des Proverbes à 11 entrées, d. p. S. M. le Roi 17. Fév. 1654. (Dieses und alle folgenden Ballete sind, wenn

andere Angabe fehlt, von Benserade gedichtet und bei Ballard gedruckt.)

102. Ballet du Tems à 11 entrées, d. p. l. R. le 30. Nov. 1654 (p. 89 u. 189).

103. Les nopces de Pélée et de Thétis, Com. op. en 3 actes en vers et un prologue, traduction de Nozze di Peleo e di Theti, Com. en musique. 1654 (p. 105 u. 189.)

104. Ballet des Plaisirs, d. p. S. M. le 4. Fév. 1655. divisé en 2 parties, 1) les Délices de la campagne; 2) les Divertissements de la Ville (p. 89).

105. Le gr. Ballet des Bienvenus, dansé à Compiegne le 30. Mai 1655. par ordre exprès du Roi aux nopces de Mad[lle.] Martinozzi, avec le fils du Duc de Modene. 4°.

106. Ballet de la Fortune à 10 entrées. Clermont, N. Jacquard, 1655. 4°.

107. Ballet des incompatibles à 8 entrées, dansé à Montpellier, dev. Mons. le Prince et Mad. la Princesse de Conti. Montpellier, Dan. Pech, 1655. 4°.

108. Ballet de Psiché, ou de la Puissance de l'Amour, en 2 parties, d. p. S. M. au Louvre, le 16. Jan. 1656. 4°. (p. 124).

109. La Galanterie du Temps, Mascarade à 10 entrées, idem, le 19. Fev. 1656.

110. Relation de ce qui s'est passé à l'arrivée de la Reine Christine de Suede à Essaune, en la maison de M. Hesselin; ensemble la description particuliere du Ballet qui y a été dansé le 6. Sept. 1656 (p. 190).

111. L'Amour malade, Ballet du Roi à 10 entrées, d. p. S. M. le 17. Jan. 1657. 4° (p. 89 u. 189).

112. Les Plaisirs troublés, Mascarade en 2 parties, d. dev. l. R., en la Gr. Salle du Louvre, par M. le Duc de Guise, le 12. Fév. 1657. 4°.

113. Le Ballet des Couleurs. 8°. (Text von Sieur de Bourneuf, in dessen Algouasil Burlesque. Par., A. de Sommaville, 1657.)

114. Ballet-Royal d'Alcidiane divisé en 3 parties, d. p. S. M. le 14. Fév. 1658. 4°. (Seit 1658 wurde Lully als Balletcomponist beschäftigt.)

115. L'Autel de Lyon consacré à Louis Auguste, et

placé dans le Temple de la Gloire; Ballet divisé en 3 part., dédié à S. M. en son entrée à Lyon. L., J. Molin, 1658. 4°.

116. Ballet de la Raillerie à 12 entrées, d. p. S. M. le 19. Fév, 1659 (p. 105).

117. La Pastorale (p. 114).

118. Chacun fait le mêtier d'autrui, Ballet d. à Berni, dans la maison du Sieur de Lyonne, pour le divertissement de la Reine, le 18. Mai 1659.

119. Xérces (p. 117).

120. Idille en musique; les paroles du Sieur de S. Evremond. — Les nôces d'Isabelle, scène en musique. — Prologue en musique. — Um 1660.

121. Ballet Royal de l'Impatience, d. p. l. R. le 19. Fév. 1661 av. un Prol. et un Epilogue en vers Italiens, traduits en vers françois. 1661. 4° (p. 105).

122. Ballet des Saisons à 9 entrées, dansé à Fontainebleau p. S. M., le 23. Juill. 1661. 4° (p. 190).

123. Ballet de la Revente des habits du Ballet et Comédie, d. dev. l. R., en 2 parties.

124. Desseins de la Toison d'or, Trag. de P. Corneille, repr. p. la Troupe royale du Marais, chez M. le Marqu. de Sourdeac en son Château de Neubourg, p. réjouissance publique du mariage du Roi, et de la paix avec l'Espagne. Rouen et Par., Augustin Courbé et Guill. de Luyne, 1661. 4° (p. 120).

125. Hercule amoureux, Trag. en 5 Actes et un Prol., en vers françois, trad. p. Camille, de la Tragédie Ital. int. Ercole-Amante, repr. dans la Salle Neuve des Thuilleries, le 7. Fev. 1662. Pour les nôces de L. M. tr. Chrét. 4° (p. 117. 118).

126. Ballet des Arts, d. p. S. M. le 8. Jan. 1663 en présence des Reines, divisé en 7 entrées (l'Agriculture, la Navigation, l'Orfévrerie, la Peinture, la Chasse, la Chirurgie, la Guerre) (p. 105 u. 190).

127. Les Nôces de Village, Mascarade ridicule à 13 entrées, d. p. l. R. en son Château de Vincennes, le 3. Oct. 1663.

128. Les Empressemens du Parnasse aux Nôces d. S.

A. R. de Savoye, et de Mlle. de Valois, à M. le Marqu. de Pianesse, par R.. D.. Y.. Lyon, P. Guillaume, 1663. 4°.

129. Le Mariage forcé, Ballet du Roi, d a. L. p. S. M., le 29. Jan. 1664. (Text von Molière.)

130. Les Amours déguisés, Ballet à 14 entrées, d. p. S. M. au mois de Fev. 1664.

131. Les plaisirs de l'Isle enchantée, Fête donnée p. l. R. à Versailles, le 6. Mai 1664.

Dies Werk zerfällt in 3 journées: 1) la Course de Bague ou les Plaisirs de l'Isle enchantée (Benserade); 2) la Princesse d'Elide (Molière); 3) le Palais d'Alcine, Ballet à 6 entrées.

132. Ballet-Royal de la naissance de Venus, d. p. S. M. le 26. Jan. 1665.

133. Ballet des Proverbes à 19 entrées, d. p. S. A. M. le Prince de Vaudemont, le 8. Fév. 1665. Nancy, A. Claude, 1665. 4°.

134. Le Triomphe de Bacchus dans les Indes, Mascarade à 6 entrées, d. dev. l. R. à l'Hôtel de Créqui, le 9. Jan. 1666 le jour des fiançailles du Marqu. du Roure av. Mlle. d'Artigni. 4°.

135. Ballet des Muses à 14 entrées, d. p. l. R. en son Château de S. Germain-en-Laye, le 2. Déc. 1666. 4°.

(Nach dem dritten Entrée wurde ein comisches Pastorale von Molière in 5, nach dem sechsten eine kleine Comédie: „les Poetes“ in 7 Scenen, gegeben. Dem vierzehnten sollte „le Sicilien ou l'Amour peintre“, Com. p. Molière folgen, aber da dasselbe im Textbuch fehlt, dürfte es möglicher Weise weggeblieben sein.)

136. Le Carnaval, Mascarade-royale à 7 entrées, d. p. S. M. le 18. Jan. 1668. 4°. (Das Stück beginnt mit einem récit du Carnaval, dann folgen die entrées: les Plaisirs, les Joueurs, les Gens de bonne chere, les Maîtres à danser, les Masques ridicules, les Masques sérieux et magnifiques, le Carnaval et la Galanterie.)

NB. Le Grand Divertissement-Royal de Versailles (G. Dandin), 18. Juill. 1668. La Grotte de Versailles, 1668. —

137. Ballet-Royal de Flore à 15 entrées, d. p. l. R. le 13. Fév. 1669.

138. Ballet de l'Amour à 12 entrées, d. l. 25. Fev. 1669 chez M. l'Intendant de Bourgogne. 4⁰.

NB. Le Divertissement de Chambord (Pourceaugnac) 6. Oct. 1669. — La Princesse d'Elide, 1669. — Le Bourgeois-Gentilhomme, Oct. 1670. — Le Divertissement-Royal (les Amans magnifiques), 1670. -- Psiché, Jan. 1671 (p. 124). — Pomone, 19. Mars 1671 (p. 125). Les Amours de Diane et d'Endimion, 1671 (p. 136). — Ballet des Ballets, Déc. 1671. Le Triomphe de l'Amour, Fev. 1672 (p. 137). — Les Peines et les Plaisirs de l'Amour, 8. Av. 1672 (p. 130. 138). Auf die Ballete von Molière und Lully, die nun an Stelle derjenigen von Benserade traten, wird im 4. Teile zurückgekommen werden.*)

*) Neben diesen nach Jahren geordneten Balletaufführungnn finden sich noch eine Anzahl Textbücher, denen die Zeitangabe fehlt:

L'Aurore et Céphale.

Ballets des Dieux (à 13 entrées), des Esclaves, des Machines (repr. ie 5 Acte de la morte d'Orphée et Euridice à 7 entrées), des Postures, des Rues de Paris (à 19 entrées), du Hazard, (Par. N. Rousset et Seb. l'Ecuyer), le Libraire du Pont-Neuf, ou les Romans (à 18 entrèes), de la Réjouissance (à 9 entrèes), des Contraires, etc.

Boutade, ou les Folies de Carême-Prenant.

Cartels des Princes de Scithie.

Entrée de Salamandres, Silphes, Gnogmes et Ondins.

Les Plaisirs de la Jeunesse, Mascarade (à 11 entrées).

La Réception faite par un Gentilhomme de campagne à une Compagnie choisie à sa mode qui le vient visiter, Mascarade.

Vers p. Mons. le Comte d'Harcourt, repr. un Courtisan grotesque.

Vers p. M. de la Trousse, repr. un Matelot. Idem, un Canonier, un Pescheur, un More.

Les vrais Moyens de Parvenir.

Nachträge und Berichtigungen.

Zu Teil I. pag. 198. Die von André Philidor (l'aisné), ordinaire de la musique du Roy, et l'un des deux gardiens des livres de la Bibliothèque de musique de Sa Maj., auf Befehl Ludwigs XIV. angelegte Sammlung älterer französischer Tonwerke, soweit sie bis dahin noch erreichbar waren, in ihren Resten heute in der Bibliothek des Conservatoires verwahrt, umfasste ursprünglich 56 Bände, wozu noch 3 Doppelbände kamen, also im ganzen 59 Bände. Davon fehlen leider — ein unersetzlicher Verlust, — gegenwärtig 27 Bände, die Branles, welche unter Ludwig XIII. und seinen Nachfolgern getanzt wurden, die Balletarien und alten Vaudevilles, die Contredanses, Menuets und Airs Lullys und seiner Zeitgenossen, und andere Tänze aus früheren Perioden, und sehr viele der „Ballets du Roi" und die ersten Opern enthaltend.

Zu Teil II. Nach Beilage A. p. 118. K. Carl VI. stellte, Jan. 1386, neun Ménestrels an seinem Hofe an, von denen sechs hohe und drei tiefe Instrumente spielten. — 21 Jahre später erliess er eine, die Statuten der Genossenschaft der Menestriers bestätigende Verordnung, die wir hier nachträglich folgen lassen.

„Wir haben die unterthänige Bitte des Königs der Spielleute und seiner Untergebenen, Spieler von hohen wie tiefen Instrumenten, in der Stadt, Vicomté und Diözese von Paris und der andern Unsers Königreichs erhalten, des Inhalts, dass sie seit den Jahren 1304 und 1316 gewisse Gesetze feststellten, um ihre Kunst der Ménestrandise zu stützen und zu fördern, und dass sie in vergangener Zeit gewohnt waren, nach Übereinkommen des grössten und besten Teils ihrer Mitglieder, gewisse Instructionen und Verordnungen zu geben, in denen zugleich die Geldbussen festgesetzt waren, welche deren Verletzung nach sich zog, und von denen die Hälfte Uns und die andere Hälfte dem in Paris in der rue S. Martin gelegenen Spital S. Julian und dem König der Spielleute zufallen sollten, und dass alle Ménestrels, Spieler von hohen und tiefen Instrumenten, Fremde oder Angehörige Unsers Königreichs gehalten waren und sein sollen, zu dem König der Spielleute oder seinen Vertretern zu gehen, und sich zu verpflichten, alles das bis jetzt und nachher Erklärte zu voll-

ziehen, bei Strafe von 20 sols Geldbusse, die Hälfte Uns, die andere dem Spital und dem König der Spielleute zu eriegen, für jeden der Artikel, gegen den sie verstossen, ohne Erlaubnis des Königs und seiner Vertreter in folgender Weise: nämlich, wenn einer der genannten Spielleute sich verpflichtet hat, zu einem Feste oder einer Hochzeit zu gehen, so darf er, um anderswohin zu gehen, nicht zurücktreten, bis der erste Vertrag aufgehoben ist, auch darf er nicht andere an seiner Stelle senden, ausser im Falle von Krankheit, Gefangenschaft oder sonstiger dringender Abhaltung, bei Strafe besagter Geldbusse von 20 Par. s., welche zur Hälfte Uns und zur Hälfte dem Könige der Ménestrels und dem Spitale zu zahlen ist; und weiter sollen Spielleute keine Lehrlinge anwerben oder mieten können, wenn sie nicht fähig sind, sie zu lehren, oder Lehrlinge für weniger als sechs Jahre nehmen, bei Strafe der Meisterschaftsentziehung für Jahr und Tag, es geschehe denn mit Erlaubnis des Königs oder seiner Vertreter. Und wenn ein fremder Ménestrel genannte Instrumente in der Stadt Paris oder in andern der besagten Orte spielen will, um sich zu vermieten und Geld zu gewinnen, kann ihm der König der Spielleute oder seine Vertreter die Ausübung seiner Kunst verbieten, bis er auf seinen Leib geschworen hat, vorstehende Verordnung zu halten, bei Strafe der Ausschliessung auf Jahr und Tag und der oben genannten Geldbusse, soferne gegenteiliges nicht mit dem Willen des Königs oder seiner Vertreter beschlossen wird. Auch kann der König oder seine Vertreter allen Ménestrels, die ein unehrbares Leben führen, diese Kunst verbieten bei Strafe genannter Geldbusse und Ausschliessung für Jahr und Tag von der Kunst. Es können und dürfen auch die Ménestrels keine Schule eröffnen, um die Ménestrandise zu lehren, ausser mit Erlaubnis des Königs oder seiner Vertreter, und da das von den Spielleuten gegründete Spital S. Julian keine andern Einkünfte als die Almosen guter Leute hat, sind die Ménestrels gehalten, bei den Hochzeiten, zu denen sie gemietet sind, und bei den gewöhnlichen religiösen Festen, das Almosen S. Julians zu sammeln. — Und wenn jemand von den Ménestrels einen bestimmten Ménestrel verlangt, ist er gehalten, ihn davon zu verständigen, bei Strafe besagter Geldbusse. Und keiner der Ménestrels kann für den Tag einen Vertrag abschliessen, ausser für sich und seine Gefährten, die in seiner Gesellschaft spielen, bei Strafe obiger Geldbusse; und wenn es vorkommen sollte, dass ein einzelner einen Vertrag mit jemand eingeht, bei einer Hochzeit oder einem Feste zu spielen, und er nimmt einen, zwei oder drei andere noch dazu, die einwilligen, so können sich dieselben vor der Feier der Hochzeit oder des Festes nicht wieder losmachen, bei Strafe der Geldbusse; und auch kein Ménestrel, der einmal eingewilligt hat, bei einem Feste oder einer Hochzeit zu spielen, kann andere Gefährten nehmen, um mit ihnen Einnahmen zu erzielen, bei Strafe besagter Geldbusse. Da sie Uns unterthänigst bitten und vorstellen, dass sie diese Verordnungen festsetzten zu ihrem Nutzen und um grossen Schaden zu vermeiden, der ihnen erwachsen könnte, wenn dieselben nicht gehalten würden, wollen Wir dieselben hiemit bestätigen."

„Gegeben in Paris, 24. Apr. i. J. d. Gnade 1407, und im 27. Unserer Regierung." Gezeichnet: Charles.

(Ch. Poisot: Histoire de la musique en France. P. 1860.)

Zu Teil III. pag. 7. Eine Übersetzung des Mysteriums: „les Vierges sages et les Vierges folles“ findet sich in: „Gedichte der Troubadours im Versmass der Urschrift übersetzt von C. L. Kannegiesser.“ Tüb. 1832.

Zu pag. 9. Das Eselslied.

Von des Orients Gestaden
Nähern sich des Esels Gnaden,
Schön und reich an tapfern Thaten,
Gut, um Säcke aufzuladen.

He! Herr Esel, singen! singen!
Denn wozu das Mäulchen ringen?
Heu sollst heut genug du schlingen,
Hafer wird man vollauf bringen.

Langsam wär er stets zu Fuss,
Fühlt er nicht den Baculus;
Stächen ihm die Hinterbacken
Nicht die Stecken mit den Zacken.
He! Herr Esel, u. s. w.

(Hier wird das Knie gebeugt.)

Amen sprich, Herr Esel mein,
Satt bereits vom Grase fein;
Amen, Amen, wiederhol'
Und vergiss den alten Kohl!

Hierher! Hierher! Hierher! Her!
Grunz, Herr Esel, immer mehr,
Schönes Schnutchen singe sehr!

(Übers. v. Ph. Krafft).

Zu pag. 9. „Als i. J. 1314, in der Pfingstwoche, K. Philipp seine drei Söhne, den Herzog von Burgund und viele Edle zu Rittern schlug, veranstaltete er in Paris eines der prächtigsten Feste, das man bisher gesehen, wodurch allerdings der Schatz, den der elende, geld- und ländergierige Verräter den Templern auf so schändliche und empörende Weise geraubt hatte, sehr zusammenschmolz. Sein Schwiegersohn, K. Eduard II. kam bei dieser Veranlassung mit seiner Gemalin und einem grossen Gefolge eigens über das Meer. Alles glänzte dabei durch die Pracht der Gewänder, die Mannigfaltigkeit der Divertissements und den Reichtum der Aufzüge, Waffenspiele und Gastereien. Während 8 Tagen wechselten die grossen Herren und Fürsten 3 mal täglich die Kleider. Die Pariser Bürger führten zu Ehren der Gäste ihres Königs verschiedene Schauspiele auf, darinnen bald die Wonnen der Glückseligen, bald die Pein der Verdammten darstellend. Den Beschluss dieser Vorstellungen bildeten verschiedene Arten von Tierspielen und hier sah man zuerst auch die Procession des Fuchses.“

Zu pag. 17. Miracle de Théophile par Rutebeuf. — Vicomte Théophil, Diener (Schaffner) eines Bischofs in Cilicien, einst hochgeehrt, klagt, dass ihn der neue Bischof ungerecht geschmäht und entsetzt habe und nun fast Hungers sterben lasse. „An Gott kann ich mich nicht halten, denn niemand kann zu ihm gelangen.“ Er sucht, um wieder in sein Amt zu gelangen, Hilfe

bei einem Zauberer (beim Teufel), der ihm seinen Wunsch zu erfüllen verspricht, wenn er, Gott und die Heiligen verleugnend, ihn mit gefalteten Händen als Lehensmann anerkenne. Er thuts, wenn auch unter Gewissensbissen, und stellt eine mit seinem Blute unterschriebene Urkunde aus, worin er sich verpflichtet, fortan alle Armen abzuweisen und nicht mehr zu fasten. Nachdem er sich übermütig sieben Jahre der irdischen Herrlichkeit erfreut, überfällt ihn plötzlich tiefste Reue und grenzenlose Schwermut. In eine Capelle der Jungfrau tretend, sagt er: „Ich wage nicht, mich an Gott zu wenden, noch an seine Heiligen, noch an seine sehr süsse Dame; doch weil an ihr nichts bitteres ist, schrei ich um Barmherzigkeit zu ihr: Reine sainte et belle!“ Zuerst von ihr zurückgewiesen, verheisst sie endlich, das Papier zu suchen. Sie fordert es vom Satan, der aber antwortet: „Dass ichs euch zurückgäbe! Lieber will ich gehangen sein!“ Doch hilft ihm sein Widerstreben nichts und Theophil erhält seine Schrift unter der Bedingung, dass er dem Bischof und dieser dem Volke alles offenbare.

Zu pag. 35. Die alte Farce „Patelin“ fand, als sie der Vergessenheit anheimzufallen drohte, in Dav. Aug. de Brueys (1640—1723), eines mit Poesie sich beschäftigenden Theologen, einen neuen Bearbeiter. Sein Stück kam auf dem Théâtre franç. unter dem Titel „l'Avocat Patelin“, Com. en 3 actes, en prose, 1706 zur Aufführung. Er sagt in seiner Vorrede: „Es gibt wol niemanden, dem diese an naiven Schönheiten und pittoresken Wahrheiten reiche Pièce gänzlich unbekannt wäre. Das Sujet ist einer Farce aus der Zeit Ludwigs XI. entnommen: „les tromperies, finesses et subtilités de Maître Pierre Patelin, avocat à Paris“ (um 1470). Paris, impr. chez Sim. Vostre“. Kein Geringerer, als der berühmte deutsche Gelehrte, Dichter, Sänger und Reformator J. Reuchlin, gen. Capnio, aus Pforzheim (1455—1522), übersetzte dies Stück ins Lateinische: „Alex. Conibertus“ (in „Scenica progymnasmata“, 1498). Da diese Ausgabe aber sehr fehlerhaft ausfiel, liess 1512 sein Neffe eine sorgfältigere folgen. Paris, Guill. Eustache. Der geistvolle Et. Pasquier (1529—1615), von dem der witzige Ausspruch herrührt: „Une femme est comme votre ombre: suivez-la, elle fuit; fuyez-la, elle suit“, sagt in seinen „Recherches de la France“: „Erinnert man sich nicht der Antwort, die Virgil denen gab, die ihm das Studium und die Zeitverschwendung, die er auf die Lecture des Quintus Ennius verwandte, vorwarfen? Er sagte, indem er dies thue, habe er gelernt, Gold aus dem Miste zu ziehen. Gleiches passirte mir kürzlich, als ich, ohne Ahnung zu haben, welchen Schatz ich auf dem Felde fand, die Farce vom „maître Patelin“ entdeckte, die ich mit solcher Befriedigung las und wieder las, dass ich sie als Muster allen griechischen, lateinischen und italienischen Comödien gegenüberzustellen mir erlaube. Glaubt nicht, dass ich mit meiner Meinung allein stehe. Dies kleine Werk gefiel schon unseren Vorfahren ausserordentlich und sie fanden die Person Patelins so aus dem Leben gegriffen, dass sie die Worte „patelineur“ und „patelinage“ sofort zur Bezeichnung eines Schleichers, Gaudiebs und Heuchlers anwandten.“ Die Neubearbeitung von Brueys, bereits 1700 vollendet, sollte am Abend vor dem Königstage im Appartement der Mad. de Maintenon von den höchsten Hofherren gespielt werden; der soeben ausgebrochene spanische Erbfolgekrieg verhinderte jedoch die Aufführung. Als sie die Comödianten auf die Bühne des Palais-royal brachten, fand sie zuerst nur mässigen Beifall, der sich aber von Tag zu Tag

steigerte. Der Dialog des ersten Actes ist ein Muster des comischen Genres. Die Scene mit dem Plaidoyer ist eine der unterhaltendsten, welche das Theater kennt. Die Entwicklung ist allerdings etwas schwach, aber dafür sind die Einfachheit, das Natürliche und die Fülle von Comik um so bedeutender. Nicht durch Worte und Wortspiele, sondern durch die drastischen Situationen, wie sie selbstverständlich aus dem Gegenstande sich entwickeln, werden die überraschendsten Wirkungen hervorgebracht. Die Personen der alten in Paris auf dem Gerichte gespielten Farce waren Patelin, Advocat, ein in jedweder Betrügerei erfahrener Schlaumeier, Guillemette, s. Frau, die ihn nach Kräften unterstützt, Guillaume, Tuchhändler (der von ihm um 6 Ellen Tuch geprellt wird, die 9 fr. gelten sollten, was damals 6 th., à 30 s. ausmachte, in Wirklichkeit aber nur 6 fr. 4 s. ausmachten, weil der Thaler in Paris nur 24 s. galt), und ein Hirte.

Zu pag. 43—44. Bereits 1264 soll in Rom ein Passionsmysterium aufgeführt worden sein. 1450 liess, noch vor „la Conversione di S. Paolo", Beverini, zugleich Autor und Impressario, seinen „Dario" aufführen, einen Balletversuch, halb Oper, halb Drama, mit 14maligem Decorationswechsel. Man sah Elephanten, Berge, Paläste, ein ganzes Armeecorps mit seinen sehr complicirten Kriegsmaschinen. Die Italiener besassen vorzügliche Meister in der Effectdecorationsmalerei und hatten hierin und im Gebrauch der Maschinen frühe schon grosse Vollkommenheit erreicht. Um 1480 waren Bait. Reuzzi in Voltera, Parigi in Florenz, Bibiena in Rom thätig.*) Die Hauptdecorationen in Beverinis Stück stellten das Lager des Darius, ein zwischen hohen Bergen sich hinziehendes Feldlager, einen öffentlichen Platz in Babylon, das Zelt des Königs, einen Hof seines Palastes, das Mausoleum des Ninus, ein Gefängnis und die k. Gärten vor. Riaris Versuche blieben übrigens nicht vereinzelt. In der Folge liest man wiederholt von theatralischen Aufführungen in der ewigen Stadt. So wurde 1606 ein Werk Paolo Quagliatis (Verf. von „Carro di fedeltà d'amore, 1611, hinter dem man ebenfalls eine dramatische Arbeit vermutet) und Orazio Tarditis, (in der Folge Capellm. in Forli und Faenza) auf einem durch die Strassen gezogenen Karren durch 10 Personen (5 Sänger und 5 Instrumentisten) dargestellt, dem man trotz der Unvollkommenheit der äusseren Ausstattung grosse Wirkung nachrühmte. Einzelne Päpste des 16. und 17. Jahrh. bethätigten sogar lebhaftes Interesse für das Theater. So die beiden Mediceer: Leo X. (1512—21) und Clemens VII. (1523—37); ferner Clemens IX. (1667—69), der sogar Opernbücher verfasst

*) Man reihte die sich rasch mehrenden und vervollkommnenden Decorationen schon Ende des 16. Jahrh. in Specialcategorien, die, um allen Forderungen der Autoren und des Publicums genügen zu können, wieder in Unterabteilungen zerfielen. Ein gut und vollständig eingerichtetes Theater musste haben: himmlische Decorationen (auf Götter, Sphären, Sonne u. s. w. Bezug habend), heilige (Tempel, Altäre u. s. w.), militärische (Städte, Mauern, Wälle), ländliche (alle Arten von Landschaften), maritime (Meere in Ruhe und sturmbewegt, Schiffe, Ungeheuer), königliche (Paläste der Fortuna, des Aeolus, des Ruhms, des Todes), städtische (Strassen, Läden, Magazine), magische (bezauberte Einöden, Hölle, Styx), academische (Bibliotheken, Galerie), capriciöse (in unvorhergesehenen Fällen die übrigen ergänzend) u. s. .

haben soll. Urban VIII (†1623—44) ernannte den Bischof von Carácas, Alex. Bichi, zu seinem Nuntius am Hofe Ludwigs XIII.; Innocenz X. (1644—55) sandte den Cardinal de la Rouère, der ein grosser Gönner P. Perrins war, in gleicher Eigenschaft zu Ludwig XIV.

Zu pag. 45. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurden namentlich die Schäferspiele, zu denen Tassos „Aminta" den Anstoss gegeben, sehr beliebt. Nach ihrem Muster verwandelte man in der Folge auch die Fischeridyllen in Fischerdramen. Von Pastorales wären noch zu nennen: Guidibaldo Bonarottis „Filli di Sciro (Ferrara 1607), Isab. Andreinis (s. pag. 94) „Myrtill", des Juden Leo tragisches Schäferspiel „Drusilla", des Agost. Agazzari aus Siena (st. um 1640), Capellm. in Rom: „Eumelio", dramma pastorale cogl' intermedii apparenti. Rongiglione, 1614. Auch Herzog Ferrante II. von Guastalla, aus dem Hause Gonzaga, wird als Verfasser ähnlicher Stücke genannt. Unter den Fischerspielen war A. Ongaros „Alceo" so genau nach dem Aminta copirt, dass man ihn spöttisch: „den gebadeten Aminta" hiess.

Zu pag. 46. Über Art und Einrichtung italienischer Festspiele dieser Zeit (1502) gibt W. Gilbert in seiner Biographie der Lucrezia Borgia interessante Nachrichten. Wie die hier geschilderten prächtigen Hoffeste aus Aufzügen, Schauspielen, Gesängen und Tänzen gemischt waren, so war es auch das von dem Mailändischen Historiker Tristano Chalco beschriebene „Festa di Trimalcione" (1489), einer der frühesten Balletversuche. „In Mitte eines prächtigen Saals, mit schöner Galerie umgeben, auf der mehrere Orchester placirt waren, fand sich eine grosse Tafel zugerichtet. Das Fest begann mit dem Eintritt des Brautpaares. Jason eröffnete bei den Klängen eines kriegerischen Marsches die Scene, gefolgt von den mit drohender Miene einherschreitenden Argonauten, welche das goldene Vliess trugen, das sie, nachdem sie ein Ballet getanzt, das ihre Bewunderung der schönen Prinzessin und des ihres Besitzes so würdigen Prinzen ausdrücken sollte, als Tischtuch auf der Tafel zurückliessen. Dann erschien Mercur, in gebundener Rede sich der List rühmend, mit der er dem Hirten des Königs Admet von Thessalien, Apollo, das schönste und fetteste Kalb der ganzen Herde gestohlen habe, das er nun, vom besten Koch des Olymps zugerichtet, den Neuvermählten zum Geschenke darbot. Drei Quadrillen von Tänzern, die ihn begleiteten, setzten mit entsprechenden Gesten das Gericht auf die Tafel. Nach ihm trat Diana mit ihren Nymphen auf, unterm Klange von Waldinstrumenten auf vergoldeter, laubhedeckter Bahre einen schönen Hirsch tragend, und als sie ihn dem Bräutigam darbot, versichernd, es sei der in diese Gestalt verwandelte unvorsichtige Actäon, der sich aber noch glücklich preisen dürfe, würdig gehalten zu werden, von so liebenswürdigen Gatten verspeist zu werden. Kaum hatte sie sich entfernt, als das lärmende Orchester verstummte und nur Lauten und Flöten noch ertönten, um zuletzt den süssen Accorden einer Lyra zu weichen, die unter Orpheus Händen aller Hörer Herzen mit Bewunderung und Freude erfüllten. Man wechselte also, wie man sieht, die Instrumente, je nachdem die musikalische Characteristik es erforderte. Jeder Sänger, jede Tanzgruppe hatten ihre besondern, der Situation entsprechenden Instrumentalcombinationen.

„Ich beweinte, so sang der thrakische Sänger, auf des Apennins Höhen den zu frühen Tod Euridicens. Das Gerücht von der glücklichen Vereinigung zweier Liebenden, so würdig sich zu beglücken, drang zu mir. Mein Herz,

entschwundener Freuden gedenkend, empfand zum ersten Male seit meinem Unglück wieder Regungen des Vergnügens. Wie mein Geist, veränderten sich meine Gesänge. Freude sah ich über alle Wesen ergossen, liebliche Vögel lauschten meinen Liedern; ich konnte sie ohne Widerstand haschen und biete sie nun (da, ach, die reizende Euridice nicht mehr lebt!) am Spiesse gebraten der edelsten Fürstin dar.“ Diese Scene ward plötzlich durch rauschende Weisen unterbrochen. Atalante und Theseus stürmten herein, in lebhaften Tänzen eine grosse Jagd darstellend, die mit Erlegung des caledonischen Ebers, der unter Triumphballeten ebenfalls dem hohen Paare zu Füssen gelegt wurde, endete.“

„Im 2. Teile erschien Iris auf einem von Pfauen gezogenen Wagen, der von einem in leichte, durchsichtige Schleier gehüllten Nymphenchore, in silbernen Becken ihre Gaben tragend, umgeben war. Von der andern Seite nahte Hebe, die Göttin der Jugend, aus funkelnden Kannen den Neuvermälten Nectar, den sie sonst nur den Himmlischen bot, credenzend. Ein Chor arcadischer Schäfer, mit allerlei Feldfrüchten beladen, unter ihnen Pomone und Vertumnus, welche köstliches Obst und süsse Trauben spendeten, geleiteten sie. Plötzlich öffnete sich der Fussboden, aus dem der Schatten des Apicius, des feinsten und üppigsten, durch die von ihm ersonnenen Leckerbissen berühmt gewordenen Römers, emporstieg, sagend, er komme aus der Unterwelt, um die Speisen zu würzen, das Mahl zu verschönern. Ein Tanz der See- und aller lombardischen Flussgötter, auserlesene Fische herheischleppend, schloss diesen Teil. Die Tritonen, die Stirnen mit Petersilie und Kresse umwunden, nahmen ihren Hauptschmuck ab, um Steinbutten, Forellen und Hechte darauf auszubreiten.“

„Nun folgte eine Art Drama. Orpheus, wiederkehrend, führte Hymen und eine Schar Liebesgötter mit sich. An sie schlossen sich die die eheliche Treue geleitenden Grazien, sie der Prinzessin zu beständigen Gesellschafterinnen anbietend. Während der Ansprache derselben traten Semiramis, Helena, Medea, Phaedra und Cleopatra auf, jede die Verirrungen und verführerischen Reize leidenschaftlicher Liebe besingend. Die eheliche Treue, erzürnt, dass diese verbrecherischen Königinnen es wagten, die Reinheit dieses Tages durch ihre Erzählungen zu entweihen, befahl den Liebesgöttern, sie zu entfernen, worauf diese in einem heftigen Tanze über sie herfielen und sie mit brennenden Fackeln verfolgten. An ihrer Stelle nahten nun Lucretia, Artemisia, Judith, Portia, Tomyris, Sulpitia und Penelope, Kronen der Keuschheit tragend und, nachdem sie dieselben der Braut überreicht, einen edlen Reigen ausführend. Bacchus, der mit Chören von Satyren, Silenen und Aegipanen darnach auftrat, schloss mit einem fröhlichen und possirlichen Ballet das reichste Schauspiel, das Italien je gesehen.“

Das liest sich nun alles recht schön, aber im grunde hat doch dies vielgerühmte Festspiel keinerlei dramatischen Inhalt. Es ist eine aus wechselnden Scenen bestehende Maskerade mit Solo- und Chorgesängen und Tänzen, nur schwach durch den leitenden Faden der dem Brautpaare dargebrachten Huldigungen verknüpft. Gottheiten und Helden der Fabel erschienen eigentlich nur, um den Dienst der Truchsesse, d. h. das Arrangement der Tafel zu besorgen.

Als das erste regelmässige Drama der Italiener gilt Polizianos „Orfeo“,

(1472). Dieses Schäferspiel, wie man sagt, in 2 Tagen vollendet, besteht aus 5 kurzen Acten (überschrieben: pastorale, ninfale, eroico, negromantico, baccanaie) in denen lyrische Gedichte aneinandergereiht sind. Mercur, der den Prolog spricht, kündet Inhalt und Katastrophe der Fabel an. Im ersten Acte klagt der junge Schäfer Aristäus einem ältern Freunde seine Liebessehnsucht nach einem überaus schönen Mädchen. Während dieser dem Verliebten seine thörichte Leidenschaft auszureden sucht, kommt Tirsis, ein verirrtes Lamm suchend, dazu und erzählt ebenfalls von einem Mädchen, das er soeben erblickt: „Von Schnee und Rosen war ihr Angesicht, von Gold das Haar, ihr Auge dunkel, die Gewandung licht.“ Aristäus, wähnend, dass dies nur seine Angebetete sein könne, eilt ihr nach. Er sucht im 2. Acte die Fliehende, bis eine Dryade ihm ihren durch einen Schlangenbiss veranlassten plötzlichen Tod kündet. Da naht, die Leyer in der Hand, Orpheus. Nicht aber die Geliebte des Aristäus, diejenige des Sängers, Euridice, hat so jammervolles Geschick erreicht. Zu Beginn des 3. Actes singt derselbe zuerst das Lob des Cardinals in einer lateinischen Ode von 13 sapphischen Strophen, dann kündet er seinen Entschluss an, zu des Tartarus Pforten hinabzusteigen, um durch thränenreiche Gesänge dem Orcus selbst Mitleid einzuflössen. Der Satyr Mnesillus bemerkt dazu: „Wer da hinabsteigt, kehrt nicht mehr zurück. Zu verwundern ist jedoch nicht, wenn der das Licht verliert, der Amor zum Führer sich erwählte.“ Orpheus ruft auf seinem gefahrvollen Wege den Cerberus und die Furien um Erbarmen an; sie möchten ihn, den Beklagenswerten, passiren lassen, ihn, dem die Götter und alle Elemente feindlich gesinnt seien, und der komme, Gnade oder Tod zu erlangen. Pluto fragt erstaunt, wessen Leyer Töne hervorbringen könne, welche Ixion, Tantalus und die Danaiden ihre Qualen vergessen liessen? Persephone bittet den Gatten, dem Sänger Gehör zu schenken, der nun in 5 Octaven Euridicens Schicksal erzählt. Beim Chaos, dem alles entstammt, beim Phlegeton, bei jenem goldenen Apfel, der einst der Königin Wünsche erregt, fleht er um Wiedergabe der Geliebten. Pluto, auch von der Gattin mit Bitten bestürmt, willigt endlich ein, Euridice ziehen zu lassen, wenn Orpheus sie nicht eher ansehen wolle, als bis sie bei den Lebenden wieder angelangt wären. Dieser leiht seiner überströmenden Freude in 4 Ovidschen Versen Worte. Im nächsten Act kehren die Liebenden zurück. Orpheus kann es sich nicht versagen, nach Euridice umzublicken, die ihm nun aufs neue und für immer entrissen wird. Tisiphone verbietet ihm, der Geliebten nochmals zu folgen. „Unbewegiich sind die Gesetze der Unterwelt“. Im 5. Act finden wir den Sänger, sein Geschick beklagend und gelobend, dass ihn Frauenliebe fortan nicht mehr rühren solle. Da nahen Mänaden. Eine derseiben ruft: „Schwestern, hier ist der, der unsere Liebe verachtet! Geben wir ihm den Tod!“ Sie schleppen den Unglücklichen hinter die Scene, töten ihn, zerreissen ihn in Stücke und geben sein Blut der Erde zu trinken. Den Schluss des Spiels bildet eine Dithyrambe zu Ehren des Bacchus, die in vollendeter Art dem bacchischen Character entspricht.

Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts kommt uns Kunde von einer Fülle von Schauspielen, die anlässiich des Besuches Lud. Sforzas und seiner Gemalin Beatrice und des Prinzen Alfonso von Este in Venedig auf eigens dazu erbauter Bühne zur Darsteliung gelangten. Ebenso haben sich verschiedene florentinische Nachrichten und Drucke aus dem 16. Jahrhundert auf unsere Zeit gerettet, die höchst

interessante Einblicke in das Theaterwesen dieser Zeit gewähren. — Eine 1510 veranstaltete Maskerade erscheint wegen der ungewöhnlichen, ihr zu grunde liegenden Idee und der seltsamen Erfindung besonders merkwürdig. Sie war von dem originellen Maler P. de Cosimo heimlich angeordnet und der Bevölkerung von Florenz eines Abends dadurch ein ganz überraschendes Schauspiel geboten. Man sah plötzlich in der Hauptstrasse der Stadt einen grossen schwarzbemalten Wagen, besäet mit weissen Kreuzen und klappernden Skeletten, langsam daherkommen, gezogen von 6 seltsam geschirrten Büffeln. Am Deichselende stand ein buckliger, sonderbar gefärbter Engel, der sich durch 6 Flügel stützte, auf denen alle Attribute des Todes und der Schmerzen der Verdammten dargestellt waren. Er hielt eine lange Trompete in der Hand, in die er zeitweise blies, als wolle er mit ihrem scharfen und düstern Ton die Toten erwecken. Oben auf dem Wagen stand, mit einer Sense bewehrt, der Tod selbst. Zu seinen Füssen gähnten offene Gräber. Eine Menge schwarz und weiss costümirter Personen, die Häupter in Totenschädel verwandelt, gingen, Fackeln tragend, vor und hinter dem Wagen, denselben in so frappanter, wolberechneter Weise beleuchtend, dass alles an ihm natürlich erschien. Man hörte dumpfe Trompeten mit kläglich heisern Tönen Signale blasen, worauf der Wagen stets hielt, die Gräber sich belebten und die traurigen, herzerschütternden Wehklagen der daraus aufsteigenden fleischlosen Schemen hörbar wurden. Diese Gesänge waren mit so viel Kunst componirt, dass sie heftigste Seelenschmerzen auszudrücken schienen. Auf den öffentlichen Plätzen wurde das „Miserere" angestimmt. Dem Wagen folgte auf den magersten Gäulen, bedeckt mit schwarzen, mit Totenköpfen und Kreuzen bemalten Decken die Cavalcade des Todes. Die Lakaien, welche die Pferde führten und Fahnen mit Todesemblemen bemalt trugen, sahen ebenfalls wie Skelette aus. Dieser für die Veranstalter vielleicht amüsante Spass erschreckte und bewog viele der Zuschauer zur Busse.

Gelegentlich der Hochzeit des H. Cosmus I. Magnus (1510—74) mit Leonora v. Toledo, Markgräfin von Villa-Franca, (1539) wurden die Festlichkeiten, deren reiche Pracht Hof und Gelehrte von Florenz mit Bewunderung erfüllte, mit einem 8st. lateinischen, an die Braut gerichteten Bewillkommnungsgesang eröffnet, dem zwölf 4—8st. Madrigale folgten, von den berühmtesten zeitgenössischen Componisten in Musik gesetzt, nämlich von Const. Festa (st. 1545 als päpstlicher Sänger), Mattio Rampollini, Ioan Petr. Masaconus, Bacio Moschini und Fr. Corteccia (Canonicus, 1530 Organist b. J. Lorenzo in Florenz, 1540 herz. Capellmst. 1571).

Dazwischen recitirte Apoll zur Begleitung einer von ihm selbst gespielten Lyra ein Solo, dem ein 9 stimmiger Chor der Musen antwortete. Dann sangen die personificirten und von einem Gefolge umgebenen Städte Toscanas das Lob der Gatten. Am 2. Abend führte man eine Comödie in Prosa von Landi auf, samt einem Prolog und 5 von Strozzi componirten Intermezzis, die, wenn auch in keiner Beziehung zum Stücke, doch unter sich ungezwungen verbunden waren. Aurora auf glänzendem Wagen eröffnete die Scene und belebte und weckte durch ihren Gesang die ganze Natur. Alsdann stieg die Sonne empor und je nach der Stelle, die sie weiterrückend am Himmel einnahm, zeigte sie den Zuschauern die jedem Tableau entsprechende Tagesstunde an. Im letzten Intermezzo führte die Nacht den von Aurora verbannten Schlaf herbei

und damit der Vortrag dieser Göttin auf das Publicum nicht auch eine einschläfernde Wirkung äussere, schloss die Aufführung mit einem Entrée von Bacchanten und Satyren, die beim Klang lauter Instrumente tanzten und sangen. Die Gesänge der Aurora wurden auf einem Gravicembalo begleitet. Die verschiedenen chorsingenden Gruppen stellten Sirenen, Nymphen, Faunen, Meerungeheuer, Hirten und dergl. vor. Das Orchester war aus kleinen Orgeln, Flöten, Harfen, einer grossen Viola, Krummhörnern und Zinken zusammengesetzt. Das Lied der Nacht wurde von 4 Trombonen mit sanften und melancholischen Tönen begleitet.

Die unglückselige Verbindung des Sohnes Cosmos' I., des finstern und grausamen Francesco von Medici, Prinzen von Florenz und Siena, mit der stolzen und kalten Johanna von Österreich, K. Ferdinands I. Tochter, wurde am Stephanstage 1565 durch ein blendendes Fest in grossem Hofstile gefeiert. Es wurde eine italienische Comödie aufgeführt, deren Zwischenacte 6 Intermezzi von Al. Striggio, einem mantuanischen Edelmann (1535—84) und Fr. Corteccia componirt, bildeten. Im ersten Intermezzo erschien in einer vom Himmel sich senkenden Wolke, das Gespann weisser Schwäne aus ihrem Muschelwagen lenkend, Venus, von den Grazien und Jahreszeiten begleitet. Die allmälig die Erde berührende Wolke gestattete zuletzt einen Blick in den offenen Himmelsraum, den Jupiter, Juno, Saturn, Mars, Mercur und andere Glieder des Götterkreises bevölkerten. Dem Jenseits entströmte eine wundersüsse, wahrhaft göttliche Harmonie, zugleich verbreitete sich, den ganzen Saal durchdringend, ein köstlicher, berauschender Duft. Von der Seite her trat nun Amor mit seinem Gefolge, das seine Waffen und Geräte trug, auf. Es umgaben ihn ausserdem die Hoffnung und Furcht, der Frohsinn und Schmerz. Es begann nun ein Spiel mit Gesang und Tanz. Venus und ihre Umgebung sangen 8stimmig, Amor und die Seinen antworteten 5stimmig. Das hinter der Scene aufgestellte Orchester, 44 verschiedene Instrumente beschäftigend, bestand aus 2 Gravicembalis, 4 Violinen, Viola und Cello, aus Lauten und Flöten diverser Grösse, aus Lyren, Posaunen, Hörnern, Tambourins. Alle diese Tonwerkzeuge schlossen sich in mannigfacher, ihrem Umfang und Character entsprechender Zusammenstellung stets im Unisono den Singstimmen an.

Die Vermälung der überaus reizenden und verführerischen Blanca Capello (einst mit einem Florentiner geringen Herkommens aus Venedig entwichen, dann, nach einer Reihe romanhafter Erlebnisse, vom Senate der Republik als deren Tochter erklärt) mit demselben Herz. Francesco (1579), wurde mit ostentativer Pracht gefeiert. Bei ihrer Krönung wetteiferten Gäste und Einheimische in Ergebenheitsbezeugungen. Namentlich kennzeichneten sinnreiche Erfindungen verschiedener Art die Festspiele, an denen sich in hervorragender Weise auch die Tonkunst beteiligte. Florentinische und venetianische Meister von Geburt und Ruf traten hier wetteifernd in die Schranken, so einerseits die Florentiner Pier Strozzi und A. Striggio, andrerseits die Venediger Maffio Venier und Cl. Merulo. Drei andere berühmte Musiker der Lagunenstadt, Andr. Gabrieli, Organist, sein Gehilfe V. Bell'aver und B. Donato, Sängermeister an S. Marco, dann Or. Vecchi aus Modena und Tib. Massaini aus Cremona (Capellm. an Sa. Maria del Popolo in Rom, später in K. Rudolfs II. Diensten) setzten gemeinschaftlich, jeder eine Stanze einer für diese Gelegenheit besonders gedichteten, an den Namen Bianca mit zarten Worten anknüpfenden Sestina,

letztgenannter zugleich die Chiusa, d. i. die das ganze nochmals zusammenfassenden Schlusszeilen in Musik. Alle Gesänge waren im herkömmlichen Madrigalenstile geschrieben, der sich bereits zu überleben begann. Von ganz besonderem Interesse war aber das bei der gleichen Veranlassung in den innern Höfen des Palastes Pitti abgehaltene, von Gualtarotti arrangirte und mit einer überraschenden Folge mythologischer Episoden ausgestattete grosse Turnier. P. Strozzi, von den Versen Palla Rucellais begeistert, componirte die Musik zu diesem denkwürdigen Spiele, in welchem auch G. Caccini Gelegenheit fand, sich auszuzeichnen.

Über die beiden bemerkenswertesten Schäferspiele dieser Zeit: Tassos „Aminta" (1580) und Guarinis: „Pastor fido" (1590), sowie über „Dafne" und „Euridice" siehe, Schletterer, p. 55, 58, 73 und 77. Im „Pastor fido" erregte das Blindekuhspiel das grösste Interesse. Es bestand aus einem Ballet, bei weichem der Chor nur aus Tänzerinnen bestand, während die Sänger hinter den Coulissen aufgestellt waren. Guarini hatte einem geschickten Tanzmeister die Bewegungen und anmutig-kunstreichen Verschlingungen der Tanzenden, wie er sie sich dachte, angegeben und vorgezeichnet. Luzzasco, Hofconcertmeister und Organist des H. Alfons' II. von Ferrara schrieb dazu dann die leider verloren gegangene Musik, und den so entstandenen Weisen erst legte der Dichter die, durch wechselnde Masse sich auszeichneten Verse seiner Chöre unter. Ausser den Madrigalen, welche als Zwischenacte dienten, fanden sich im 4. und 5. Acte 2 selbständige Gesangsnummern, ein Jägerchor und ein Priester- und Hirtenchor.

Als des Herz. Francesco Schwester, Virginia, dem Herz. Càsare von Este-Modena vermält wurde (1586), bildete ein Schauspiel den Mittelpunkt der Feste und zwar des Grafen Bardi „l' Amico fido", ein mit Zwischenspielen, welche zu prächtigen Ausschmückungen, Decorationen, Aufzügen, Verwandlungen und Balleten reiche Gelegenheit boten, durchwebtes Festspiel. Es war darin der Musik grössere Ausdehnung gewährt und, entsprechend den musikalischen Bestrebungen des kunstsinnigen Grafen, folgten sich Solo- und Chorgesänge in anmutigem Wechsel. Namentlich war in ihnen auch dem Sinne der Dichtung Rechnung getragen. Die Compositionen erwiesen sich von so überraschendem Effecte, dass man wähnte, alle Chöre der Engel wären auf die Erde niedergestiegen. Sie rührten von Bardi selbst, von A. Striggio und Cristoforo Malvezzi her. Mittlerweile waren aus den Herzögen von Medici Grossherzöge von Toscana geworden. Der erste, der diese Würde besass, war ein Bruder Francescos, Ferdinando I. (st. 1608), früher Cardinal. Es ruht auf ihm der schwere Verdacht, seine schöne, aber übel beleumundete Schwägerin, Bianca Capello, vergiftet zu haben. Bei seiner Hochzeit mit Catharina von Lothringen, 1589, wurde durch Mitglieder der Academia dei Intronati aus Siena das Schauspiel „la Pellegrina" aufgeführt, in welchem zahlreiche, durch überraschende Verwandlungen, kostbare Costüme, kunstreiche Tänze und ausgesuchte Gesänge sich auszeichnende Intermezzis, an deren Composition sich ausser dem schon genannten florentinischen Künstlerkreis auch L. Marenzio, „il Cigno piu soave dell' Italia, il divino Compositore", beteiligte, eingeflochten waren.

Zu pag. 49. Aus der sehr lesenswerten, von Winterfeld, II. p. 13, und Kiesewetter, pag. 61, auszugsweise mitgeteilten Vorrede zu „le nuove musiche"

lernen wir in Caccini einen der fähigsten, bedeutendsten und denkendsten Gesanglehrer, sowie einen hervorragenden und begeisterten Meister des Kunstgesanges kennen. Er stellt hier als der erste die Grundsätze auf, auf denen die berühmten maestri del canto die nachmals zu so grosser Berühmtheit gelangte italienische Gesangschule weiter bauten.

Die Vorrede Peris in den oben angeführten Werken und in H. M. Schletterer: Die Entstehung der Oper. Nördl. 1873, pag. 109.

Ebenda, pag. 84, über Cavalleres Oratorium: „del Anima et il Corpo".

Zu pag. 50. Man liest in der „Menagiana" T. III. p. 264, dass Rinuccini etwas verrückt gewesen sein soll, und dass der pikante Spott, den man mit ihm am Hofe Heinrich IV. trieb, ihn endlich genötigt habe, Frankreich zu verlassen.

Zu pag. 54. Neben der Euridice wurde noch ein anderes musikalisches Drama gelegentlich der Hochzeitsfeste d. J. 1600 aufgeführt: „il Rapimento (il Ratto) di Cefale". Poemetto dramatico von Gabr. Chiabrera, Musik eben falls von Caccini und Peri.

Zu pag. 55. Monteverde soll Personen und Instrumente in seinem, 1615 in Venedig gedruckten „Orfeo" (s. Schletterer, pag. 94) also geordnet haben:

Personaggi:	Stromenti:
La Musica, Prologo.	2 Clavicembali.
Orfeo.	2 Contrabassi di viola.
Euridice.	10 Viola da brazzo.
Coro di Ninfe e Pastori.	1 Arpa doppia.
Speranza.	2 Violini piccoli alla Francese.
Caronte.	2 Chitarroni.
Cori di spiriti infernali.	2 Organi a legno.
Proserpina.	3 Bassi da gamba.
Plutone.	4 Tromboni.
Apollo.	1 Regale.
Coro dei Pastori che fecero la moresca nel fine.	2 Cornetti, 1 Flautina alla vigesima seconda, 1 Clarino con 3 Trompe sordine.

Über „il Ballo delle Ingrate," am angef. Orte, pag. 97.

Zu pag. 55. Der Titel der Gaglianischen „Dafne" lautet: „La Dafne" di Marco da Gagliano, nell'accademia degl'elevati l'affanato, rappresentata in Mantova. In Firenze. Appresso Cristofano Marescotti, 1608. Auch diese Partitur hat eine sehr interessante und lesenswerte Vorrede (Siehe, Schletterer, pag. 86). Zenobi de Gagliano ist der Familienname zweier in Florenz geborenen Brüder, Marco und Giovanni Battista. Ersterer, Schüler des von Corteccia gebildeten Luigi Bati, Canonicus und Capellmeister an S. Lorenzo, st. 24. Feb. 1642. Der andere stand in Diensten des Hofes und war Singmeister an der gleichen Basilica.

Zu pag. 63. Die k. Kammermusik bestand unter Franz I. aus Sängern und Instrumentisten, d. i. Spielern von Harfen, Lauten, Violen, Epinettes, Hoboen, Hörnern, Sacquebuttes, Flöten, Musetten, Trompeten, Krummhörnern, trompettes-marines und Orgel. Interessant ist es, mit diesem Stand der französischen Capelle den der englischen unter der Königin Elisabeth (1558 und

1587) zu vergleichen: Sie zählte ausser 9 Sängern und 6 Chorknaben 16 (10) Trompeten, 4 Harfen und 8 Lauten, dabei je ein Chef; 1 Musette (Cornemuse) 2 Violinen (1 Rebec), 8 Bassviolen, 2 Flöten, 9 (6) Posaunen, 3 Virginale, und 3 Tambours, sowie einen Lauten-, Orgel- und Claviermacher. Diesen zahlreichen, überwiegend starktönenden Instrumenten gegenüber erscheint die französische Capelle jedenfalls besser organisirt.

Zu pag. 65. Zu den Dichtern der Plejade werden noch gezählt Amadis Jamyn, Muret, Scévole de S. Marthe. Alle gingen aus dem unter der Leitung J. Dorats (Daurat, Auratus) stehendem Collége Coqueret hervor. Mit Bewunderung für die Werke des Altertums erfüllt und von dem Wunsche beseelt, dem machtlosen Zustand ihrer Muttersprache aufzuhelfen, schrieb diese „Sainte et docte brigade“ auf ihre Fahne: Vervollkommnung der Muttersprache nach dem Vorbilde der Griechen und Römer!

Zu pag. 69. Über die Verlobung und Trauung des Herzogs von Joyeuse berichtet das Hoftagebuch also: „Den 18. Sept. 1581 wurde der Herzog von Joyeuse mit Marg. von Lothringen in der Kammer der Königin verlobt und folgenden Sonntags, 24. Sept. 3 Uhr, in der Kirche S. Germain-l'Auxerrois getraut. Der König führte die Braut in das Kloster, gefolgt von der Königin, den Prinzessinnen und Damen, alle so reich und prächtig gekleidet, dass man sich nicht erinnerte, in Frankreich derartiges gesehen zu haben. Die Gewänder des Königs und des Bräutigams waren ähnlich, mit Stickereien und Edelsteinen bedeckt, dass es nicht möglich war, sie zu schätzen; der Ausputz derselben kostete 10 000 Th., und trotzdem wechselten bei den 17 Festlichkeiten, welche der Reihe nach fast Tag für Tag auf königl. Befehl vom Hochzeitstage an von den Prinzen und Seigneurs, den Verwandten der Braut und andern Grossen des Hofes gegeben wurden, alle Herren und Damen stets die Gewänder, von denen die Mehrzahl aus Gold- und Silbertuch war, geschmückt mit Verschnürungen, Spitzen, Gold- und Silberstickereien und Edelsteinen in grosser Zahl und von grossem Wert. Die Ausgaben waren so bedeutend, die Turniere, Maskeraden, Geschenke, Tänze, Musiken und Livreen eingerechnet, dass das Gerücht ging, es habe dem König mindestens 120 000 Th. (nach heutigem Gelde nahezu 4 000 000 fr.) gekostet.

Es ist kaum anzunehmen, dass die Aufführung und Ausstattung der Circe allein diese riesige Summe verschlungen haben sollte. Wahrscheinlich hat das luxuriöse Hochzeitsfest im ganzen diese Ausgabe veranlasst. Der König scheint überhaupt einen Narren an seinem Intimus Joyeuse*) gefressen gehabt zu haben. Trotzdem glauben wir, dass derselbe vergebens auf die ihm in Aussicht gestellte, binnen 2 Jahren zu zahlende Aussteuer der Braut, im Betrage von 400 000 Th. gewartet hat. Nach der Hochzeit war gähnende Leere in den k. Cassen eingetreten. Wie freigebig übrigens Heinrich III. sich bei besagter Gelegenheit zeigte, geht daraus hervor, dass er den Dichtern Ronsard und Baïf für ihre schönen Verse und die dazu gehörige Musik, letzterem insbesondere für ein arrangirtes Hofconcert, je 2000 Th. auszahlen liess.

Zu pag. 75. Das Vorwort, mit dem Baltagerini die Prachtausgabe seines Ballets einleitete, ist in mancher Hinsicht höchst merkwürdig. Man ersieht daraus,

*) Er ersetzte zu dieser Zeit mit La Vallete und d'O, die in Ungnade gefallenen Mignons Schomberg, Quelus, Maurigon und S. Luc.

welche Wichtigkeit diesem Schauspiele beigemessen und wie sehr es als aussergewöhnliches Ereignis betrachtet wurde. Es besteht aus einer Widmung, einer summarischen Erklärung des Werkes, einer Entschuldigung für die Bezeichnung „comisch“ für eine Ceremonie, in der so berühmte Persönlichkeiten figurirten, und aus Versen, welche den König und Autor feiern. Das Schriftstück gestattet einen Einblick in die Illusionen, welche sich die Zeitgenossen von der Lage des letzten Valois machten. Die Widmung namentlich, eine Mischung von mythologischen Anspielungen, widerwärtigen Schmeicheleien und unbegreiflichen Extravaganzen, zeichnet sich, durch die dem ital. Wesen eigentümliche Übertreibung aus, der das Wort seigneur nicht mehr genügt und kaum der Ausdruck illustrissime signore ausreichend erscheint. Der Kammerdiener der Königin beginnt:

Dem König von Frankreich und Polen.

„Sire, seit Sie das Ruder des französischen Reiches lenken, wussten Sie zwei Vollkommenheitsgrade menschlicher Handlungsweise zu erreichen: das Nützliche und das Angenehme. Es erscheint also mehr als angemessen, Ihre Verdienste auf die eine oder andere Art entsprechend zu feiern. Was das Nützliche betrifft, liefert ihre Leitung der Armeen, geben Ihre gewonnenen Schlachten, Treffen, Belagerungen, Städteeinnahmen, Trophäen, Eroberungen und Reisen überzeugenden Beweis heroischer Thaten und dessen, was Ew. Maj. zur Erhaltung, Wiederherstellung und Grösse dieser Krone gethan haben, und die franz. Geschichte, Sire, kann Ihnen in dieser Hinsicht keine ebenbürtigen Gefährten, wol aber Untergeordnete zur Seite stellen, Könige, die in der That viele Verdienste hatten und zufolge mehrerer schöner Eroberungen geehrt wurden und nach Ihnen von kommenden Jahrhunderten wol auch gerühmt sein werden. Aber was das Angenehme betrifft, insbesondere die Mässigung dieser kriegerischen Neigung durch anständige Vergnügungen, auserlesenen Zeitvertreib, eine in ihrer Mannigfaltigkeit wunderbare Erholung, unnachahmlich in Schönheit und unvergleichlich in ihrer köstlichen Neuheit, sieht man sich zu der Behauptung berechtigt, dass Sie weder einen Vorgänger hatten, noch einen Nachfolger haben werden. Saturn, dieser unmenschliche Vater, würde alles in Vergessenheit stürzen, wenn man nicht da wäre, bemerkenswerte Thatsachen niederzuschreiben. Dem König also dieses Buch; wie man Gott die schöne Harmonie der Welt berichtet! Von ihm kommt des Volkes Glück, der Friede, die Ruhe des Adels, der Wohlstand der Krieger, die leuchtenden Intelligenzen und jene lebendig sich ausbreitende Macht, welche bewirkt, dass zitternde Nachbarn in Frieden mit dem Reiche leben. Dieser glückliche Zustand war nicht so leicht zu erreichen. Ruhm also denen, welche mithalfen, die Schäden zu heilen und die Wunden zu verbinden; besonders jener Pallas, der Königin, Ihrer Mutter, die so viele Nächte durchwachte, so viele Tage darauf verwandte, so viele treffliche Ratschläge gab . . . Das schöne Aussehen ist Frankreich wieder zurückgegeben und damit die Lust, Ihnen zu dienen, die robusten Beine und Arme, Ihnen zu helfen, das Herz und das heilige Verständnis, den Frieden wiederkehren und blühen zu lassen.

Und wie die köstlichen Früchte (viandes), die eine Jahreszeit der andern verweigerte oder mit denen ein Land vor benachbarten Gegenden bevorzugt

ist, durch das Mittel des Einmachens sich erhalten, zum Versenden geeignet werden und dem Gebiete, das sie erzeugte, Segen bringen: so möge diese geistige Mahlzeit, die Sie ergötzlich fanden, und die bis jetzt nur in Ihrem Lande gedieh, eingekocht im Zucker Ihres Wohlwollens, gewürzt durch Ihre Zustimmung und conservirt in der Büchse dieses kleinen Monuments, allen Nationen Nectar und Ambrosia zu kosten geben, nachdem Sie sich selbst damit genährt nnd den Appetit Ihres Volkes gesättigt haben."

Zum Schlusse ruft Baltagerini den göttlichen Segen auf den König herab: „— — und gebe der Himmel, dass man von Ew. Maj. sagen könne:

Der Welt wirst du einst geben
Ein doppeltes Geschlecht
Und Frankreich wird umschweben,
Glück, Friedensheil und Recht."

Diese unbesiegliche, mehr moralische als physische Kriegsmacht sollte durch die Fabel der am franz. Hofe vollständiger als durch Ulysses besiegten Circe ausgedrückt werden, den schon Alexander beneidete, weil er durch Homer gefeiert worden war. Circe ist nur eine poetische Geschichte des Königs, eines Freundes ehrenwerter Leute und schädlichen Einflüssen der Leidenschaft und des Vergnügens widerstehend. In der Götter Mitte tilgt Heinrich III., mit Jupiter verbunden, die Laster aus, und sein Name wird, duftend von tugendhaftem Nachruhme, immer leben.

Zu pag. 90. Die stehenden Figuren der Commedia del'arte waren: Pantaleone, der lebhafte, gemütliche, venetianische Kaufmann; Gratiano, der ernste, pedantische und gelehrte bolognesische Doctor. Die beiden aus Bergamo, dessen Pöbel ein hinterlistiges Wesen kennzeichnet, stammenden Lustigmacher: Brighella, anstellig und gewandt, und Arlecchino (in Neapel Polcinello), einfältig und plump. Die weiblichen Masken waren: Isabella, die Herrin, und Colombine (Smeraldina), die Dienerin, beide aller Schlauheit, Ränke und Tücke voll, letztere stets Arlecchinos Geliebte. Zu diesen ursprünglichen Personen gesellten sich allmälig je nach örtlichem Bedürfnis in Neapel, Venedig oder Paris andere typische Charactere, so der Capitano und Scarramuzzia, prahlerische Grossmäuler, Mezzetino, der liebenswürdige Schurke, Tartaglia, der Stotterer, Gelsomino, der fade römische Stutzer, Pierrot, der tölpische Diener, Giangurgulo und Coriello, calabresische Lümmel u. s. w.

Zu pag. 101. Die Aufführung der „Finta pazza" in Paris, obwol nicht nach dem Geschmacke der geladenen Gäste, bildete doch ein Ereignis, dessen Bedeutung nicht unterschätzt werden darf. Das mit schönen Kupfern von N. Cochin ausgestattete Textbuch erschien unter dem Titel: „Feste teatrali per la Finta pazza. Drama del Sigr. Giulio Strozzi, rappresentate nel piccolo Borbone in Parigi quest' anno MDC. XLV. E da Giacomo Torelli da Fano, inventore. Dedicate ad Anna d'Austria Regina di Francia Regnante. Cum Privilegio". Die 5 grossen Decorationen stellen einen Seehafen (mit dem pont-neuf und der Stadt Paris im Hintergrunde), einen prächtigen Saal, einen Hain, eine Strasse und einen Garten, je mit den Hauptscenen der betreffenden Acte vor. Stets ist die Luft durch auf den Wolken schwebende Göttergestalten belebt. Einmal erscheint sogar Jupiter mit dem ganzen Olymp in schwindelnder Höhe. In solchen Maschinerien lag ja Torellis Force. Aber nicht allein die äussere Ausstattung war eine prächtige, auch die Gesangskräfte, mochte ihnen

gegenüber der Herr Cardinal seine bekannte Filzigkeit auch wieder bethätigen, waren ersten Ranges. Das ausgegebene, ins Französische übersetzte Programm, mit sehr schönen, von Spada gestochenen Kupfern, die verschiedenen von G. B. Balbi erfundenen Ballete darstellend, sagt: „Die Rolle der Flora wird von der artigen und sehr hübschen Sig^a. Louisa-Gabrielle Locatelli, dit Lucile, dargestellt, die mit ihrer bekannten vivacité zeigen wird, dass sie ein wahres Licht der Harmonie ist. Die der Thetis singt Sig^a. Giulia Gabrielli, dit Diane, die auf wunderbare Art Zorn und Liebe ausdrücken wird. Die Ausführung des Prologs liegt in den Händen der sehr vorzüglichen Marg. Bertolazzi, deren Stimme so entzückend ist, dass man sie nicht würdig genug preisen kann. Eine Scene vor dem Schlusse wird, obwol ohne Musik, doch im stande sein, die vorausgegangene Harmonie vergessen zu machen." Die drei berühmten Sängerinnen erhielten zusammen ein Honorar von 400 liv. Aber die grossen Herren des Hofes stritten sich um die Ehre und das Vergnügen, bei den schönen VirtuosInnen die ministerielle Knauserei ausgleichen zu dürfen.

Zu pag. 102. Unbegreiflicher Weise ist es unmöglich, den Componisten der Oper „Orfeo ed Euridice" (Gedicht von F. Rossi?) anzugeben.*) Die früheren Compositionen dieses Sujets von Zarlino, Peri, Caccini, Ferrari und Monteverde waren nach 40—50 Jahren jedenfalls überholt und veraltet und nicht mehr aufführbar. Die musikalische Entwicklung, einmal in Bewegung gekommen, ging in dieser Zeit mit Riesenschritten vorwärts. Ob der berühmte Theoretiker Giuseffo Zarlino da Chioggia, der bereits 1590, also vor den ersten italienischen Opernversuchen starb, überhaupt eine Oper geschrieben hat, ist mehr als fraglich. Sein Name dürfte also sofort zu streichen sein. Da nun die Dichtung der 1647 gegebenen Oper, wie sogleich gezeigt werden wird, eine ganz andere, als die Rinuccinische ist, so muss durchaus auf einen späteren Tonsetzer geschlossen werden. Die Monodonien der älteren Meister waren dem neuen Texte unmöglich anzupassen.

„Orfeo" wurde 2., 3. und 5. März 1647 durch eine in Rom recrutirte Sängertruppe in dem Momente aufgeführt, als Mazarin den Kampf mit dem Parlament aufnehmen musste und am Vorabend der Frondeunruhen. P. Perrin soll den italienischen Text in französische Verse übersetzt haben. Ernst und Comik mischten sich in dieser Oper in überraschender Weise. Trotz der Opposition, der sie begegnete, darf man behaupten dass sie der dramatischen Musik Frankreichs einen merkbaren Impuls gab.

Man hatte bei der Pariser Aufführung dem „Orfeo" einen Prolog vorausgehen lassen, der jedoch mit dem Stücke selbst ausser jeder Beziehung stand. Die Decoration des ersten Actes stellte ein prächtiges, einen schönen Tempel umgebendes Gehölz vor. Die Perspective war so glücklich getroffen, dass Ausdehnung und Tiefe des Theaterraums 100 mal grösser erschienen, als sie in Wahrheit waren. Ein auf seinem Stuhle sitzender Augur wird von Endymion Euridicens Vater, wegen der Heirat seiner Tochter mit Orpheus, dem berühmten

---

*) Die französische Ankündigung lautete: „La Représentation naguères faite devant leurs Majéstés dans le Palais-royal de la tragi-comédie d'Orphée en musique et vers italiens. Avec les merveilleux changements de théâtre, les machines et autres Inventions jusqu'a présent inconnues en France".

Dichter und Musiker, Sohn Apolls, befragt. Zwei Turteltauben, die man in diesem Augenblicke von zwei Geiern ergriffen werden sieht, erscheinen dem Befragten von schlimmster Vorbedeutung, so dass er rät, die Verbindung zu lösen. Eine solche Voraussagung, der man im Altertume so grossen Glauben entgegenbrachte, erfüllt Endymion mit um so grösserer Trostlosigkeit, als er kein Mittel zu finden weiss, den Wirkungen dieser unheilvollen Antwort zu begegnen und doch auch die vorteilhafte Partie nicht gerne ausschlagen möchte. Da kommt Euridicens Amme und bezeichnet, auf die an ihren Hühnern gemachten Beobachtungen sich berufend, des Auguren Prophezeiung als eine trügliche. Da man stets geneigt ist, das zu thun, was man gerne möchte, und einen lästigen Rat, und wäre es auch der beste, unbefolgt zu lassen, und da hier sich ein so günstiger Ausweg bietet, so beschliesst Endymion, obgleich der Chor der Auguren das künftige Unglück der Liebenden singt, dem Drängen seiner Tochter nachzugeben. Er geht zum Brunnen, das in Aussicht stehende Unglück zu sühnen. Arist, des Bacchus Sohn, liebt Euridice auch und fordert sie ebenfalls vom Vater. Ein tanzender Satyr sucht den Klagenden vergebens zu zerstreuen, der nun Venus zu Hilfe ruft, die denn auch alsbald mit einem grossen Gefolge von Liebesgöttern aus der Höhe niederschwebt. Er fleht zu ihr, Euridice ihm geneigt zu machen. Als die Göttin ihm nur geringe Hoffnung macht, dass ihr Einfluss das gewünschte Resultat geben dürfte, bietet ihm der Satyr seine eigene Frau als Ersatz an, was den Liebenden tief verletzt. Venus wirft dem Arist vor, dass er sein Äusseres allzusehr vernachlässige, um schönen Mädchen gefallen zu können, und gibt ihren Nymphen die Weisung, ihn zu frisiren und galant zu kleiden; die aber treiben ihren Schabernack mit ihm, reissen ihm die Haare aus und putzen ihn zuletzt lächerlich heraus.

Es vollzieht sich nun ein offener Scenenwechsel für Euridicens Hochzeitsfest. Momus singt, und es folgt ein Ballet von Nymphen und Schäferinnen. Plötzlich erlöschen die Fackeln und die bestürzten Gäste flehen in einem Gebetschor um Jupiters Schutz.

Die Scene des 2. Acts zeigt den Tempel des Proteus, einen prächtigen Palast. Venus, in Gestalt einer alten Frau, sucht die sich zum Tempel begebende Euridice vergebens aufzuhalten und ihren Reden geneigt zu machen. Der Satyr, mit Arist eintretend, schlägt diesem vor, ihn in den Garten der Sonne zu versetzen, um einem von Apoll dem Jupiter gegebenen Feste beizuwohnen.

Die Scene verändert sich. Die Himmlischen sind bei einem Gelage im Garten der Sonne versammelt. Jupiter und Apoll schützen Orpheus gegen die Anfeindungen der Venus. Eine neue Veränderung des Schauplatzes führt uns in den Tempel der Venus, in welchem Endymion und der Augur der Göttin Opfer darbringen, um sie für Euridice günstig zu stimmen. Die Decoration wechselt aufs neue. Dryaden führen, sich mit Castagnetten begleitend, in Amors Tempel heitere Tänze auf. Der Satyr will mit Arists Hilfe Euridice entführen. Sie flieht, eine Schlange beisst sie in die Ferse; sie stirbt, Orpheus' Name auf den Lippen und mit einem flehentlichen Ruf zu Amor. Im Palaste der Sonne, wohin man sich nun versetzt sieht, ertönen Verzweiflungschöre. Orpheus und die Nymphen erbitten die Hilfe der Götter.

Der 3. Act erschliesst dem Blick eine schreckliche Wüste mit düstern Höhlen. Es beginnt zu dämmern und allmälig Licht zu werden. Orpheus

naht, die Parzen zu befragen. Sie raten ihm, Pluto aufzusuchen. Endymion beweint seine Tochter. Euridicens Schatten erscheint und bringt den Arist, indem sie ihn mit einer Schlange verfolgt, zum Wahnsinn. Juno steigt aus den Wolken hernieder und veranlasst den Orpheus, trotz des Gegenrates der Venus, in die Unterwelt zu gehen.

Erste Veränderung: Die Unterwelt. Alles darin ist unbeweglich. Pluto erzürnt sich über eine durch Orpheus Leier hervorgebrachte Unruhe. Charon, sich entschuldigend, dass er dem Gesange desselben nicht habe widerstehen können, führt den Sänger vor die Stufen des unterweltlichen Thrones. Orpheus weiss nun auch Pluto zu bewegen, und er erhält die Geliebte unter der bekannten Bedingung zurück. Sie folgt ihm und Proserpina ist darüber so erfreut, dass sie einen allgemeinen Tanz der Dämonen anordnet. Es kommt nun die unterhaltendste Scene des Stückes, da in ihr nur Centauren, Nachteulen, Schildkröten, Schnecken und bizarrgestaltete Ungeheuer auftreten, wie sie nur ein fruchtbares Malergehirn erzeugen konnte: Sie führen nach dem Tone der cornets à bouquins und einer sehr extravaganten Musik ein höchst extravagantes und lächerliches Ballet aus.

Mittlerweile hat Euridice Charons Nachen bestiegen und die Rückfahrt angetreten, aber Orpheus begeht die Unklugheit, sich umzusehen und die elyseischen Felder ergreifen ihre Beute aufs neue.

Zweite Veränderung: Wald. Orpheus' Verzweiflung rührt Bacchus und seine Bacchantinnen. Aber Venus naht und berichtet Arists Tod. Die darüber wütenden Weiber zerreissen den armen Sänger.

Das Schlusstableau stellt den Olymp vor. Jupiter erhebt Orpheus zu den Unsterblichen und versetzt seine Leier unter die Sternbilder. Ein grosser Chor bildet den Beschluss der Aufführung. Man sieht, diese Handlung entwickelt sich in durchaus anderer Weise, als die der früheren italienischen Dichter.

Mazarin, obwol ein Knauser erster Sorte, erkannte dennoch, dass man wegen einiger 100 Th. den Aufschwung des lyrischen Dramas nicht hemmen dürfe. Er liess deshalb auf seine Kosten oder vielmehr auf Rechnung des königl. Schatzes eine zweite, noch bessere Sängertruppe aus Italien kommen, die schon am 23. Febr. mit einer Balletoper debutirte, deren Name nicht auf uns kam. Ihr folgte der „Orfeo“, dessen Inscenirung, obgleich jede Sängerin nur 50 fr. Monatsgage erhielt, 550000 liv. kostete. Trotz der angegebenen geringen Gage verstanden es die kehlfertigen Damen, grosse Häuser zu machen. Die Locatelli, die wieder bei der Truppe war, war sehr barmherzig und liess viele Messen lesen; sie hatte ihre Pensionäre, und wie die Mehrzahl der Künstler, gab sie aus, ohne zu zählen. Die so oft getadelte Verschwendung moderner Sängerinnen erscheint wie Geiz, wenn man sie mit den luxuriösen Launen dieser, wie eine Prinzessin lebenden Künstlerin vergleicht.

Der „Orfeo“ wurde in der Gazette de France, 8. März 1647, von Theophile Renaudon überschwenglich und enthusiastisch gelobt, vom boshaften Scarron*)

*) Paul Scarron, der bekannte burleske und satyrische Dichter, wurde, der Sohn eines Parlamentsrates, 1610 in Paris geboren. Vom Vater zum geistlichen Stande gezwungen, ergab er sich einem ausschweifenden Leben, das er noch fortsetzte, als er bereits Canonicus in Mans war. Eine heftige Erkältung

aber, der nicht der gleichen Ansicht war, um so mehr verspottet, wie aus einer Mazarinade des berühmten Krüppels (des Vorgängers Ludwigs XIV. bei Mme. de Maintenon), hervorgeht, die allerdings für ihn den Verlust einer ihm vom Cardinal ausgesetzten Pension zur Folge hatte:

Gleich wachsam wie der Gockelgauch,
Giltst du als Troc-Erfinder**) auch,
Des schönen Trente- und Quarante-Spieles,
Und des bewussten Rollstuhl-Pfühles:
Leibhaftges Ross Sir Pacolets —
Ja! selbst des herzigen Balletts,
Der schönen, armen Orpheussage,
Nein, sagen wir, der Morpheusplage.
Denn alle Welt schläft dabei ein;
Bei Gott, dies schöne Kunstwerk dein,
Bracht deiner Eminenz viel Ehre,
Wenns eben nur nicht Unsinn wäre.
(Eigentlich: Bracht Segen, deiner Eminenz,
Doch mehr noch deiner Impertinenz).

Glücklicher Weise kümmerte sich Mazarin nicht um Critiken und liess sich durch sie nicht abhalten, das Werk der lyrischen Importation fortzusetzen.

Der reimende Historiker Loret war nicht sparsam mit Lobsprüchen auf die Sängerinnen, die im „Orfeo" mitgewirkt hatten. Er nennt sie alle unvergleichlich und wunderbar. In einem Bericht über ein vom Cardinal dem Herzog Carl III. von Mantua, 15. Sept. 1655 gegebenes Fest, drückt er sich also aus:

In der Sprache schöne Klänge
Mischten Lauten sich und Sänge,
Spinette, Geigen obendrein: —
Und alle wirkten himmlisch rein.
Wer gliche unsrer La Varenen?
Wie sie, so singen nur Sirenen.
Signora Anna andrerseit
War für die Hörer gern bereit
ins Reich der Feen sich zu versenken,
Ob Wort, ob Ton sie mochte schenken.

Die darin mit der Hauptpartie betraute erste Sängerin Sa. Anna Bergerotti, wurde von dem Impresario in der roten Robe mit 60 liv. honorirt; aber er stellte sie bei dieser Gelegenheit dem Herzog Carl vor, der ein grosser Liebhaber der Damen und feiner Kunstkenner war und ihr ein Collier von hohem Werte zum Geschenk machte. „Dies sind", pflegte die berühmte und witzige Sophie Arnould zu sagen, „die Casualien der Opernpfarreien".

Zu pag. 102. L'abbé Fr. Raguenet, geb. um 1660 zu Rouen, Erzieher

zog ihm eine völlige Lähmung fast aller Glieder zu. Trotzdem bewahrte er sich seinen fröhlichen Sinn; die geistvollsten Personen des Hofes verkehrten bei ihm. Obgleich seine Lage eine sehr precäre war, heiratete er doch die schöne und galante Francisca d'Aubigné. Er starb 1660.

**) Troc, Kartenspiel, in welchem gewisse Karten alle andern nehmen.

der Neffen des Cardinals von Bouillon, kam 1698 mit diesem nach Rom und enthusiasmirte sich hier für die italienische Musik. Er schrieb: „Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras.“ Par. 1702. Amsterdam 1704. Dieser Schrift setzte der für Lully begeisterte ebenfalls in Rouen 1647 geborene J. Laurent Lecerf de la Viéfville, seigneur de Freneuse, Kronsiegelbewahrer des Parlaments der Normandie, eine Schrift entgegen; „Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique.“ Brüssel, 1704, in dem er für die französische Musik lebhaft Partei ergriff. Sein Gegner antwortete mit einem neuen Pamphlet: „Défense du Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras. Par. 1705. — Raguenet st. 1722, Lecerf 1700. Beide waren nicht die ersten Kämpfer in dem nun schon durch Jahrzehnte über die gleiche Frage sich fortspinnenden Streite, jedoch momentan die bemerkenswertesten; nach ihnen entbrannte derselbe erst recht. Die Streitschriften von Raguenet und Fresneuse findet man in deutscher Übersetzung in Marpurgs critischen Briefen. 1759.

Zu pag. 105. Es ist nicht uninteressant, einen flüchtigen Rückblick auf einige der Ballete zu werfen, die so sehr zum Vergnügen des französischen Hofes, vorab Ihrer Majestäten beitrugen.*)

Im „Ballet la Délivrence de Renaud“ (1617), in dem Ludwig XIII. tanzte, dirigirte Maduit die vor den Augen der Zuschauer verborgenen 64 Sänger, 28 Violaspieler und 14 Lautenisten. Die Vorstellung wurde mit einem die Freuden der Liebe besingenden Chor eröffnet:

Nur einen Frühling hat das Jahr;
Geniess in Wonn ihn, Liebespaar!
Die Tage fliehn und kehren nie zurück:
Verwende drum sie zu der Liebe Glück!

---

*) Dass übrigens anderswo der Geschmack kein besserer war, beweist das „Balleto du Tabaco“, das am portugiesischen Hofe aufgeführt worden war. Die Scene spielte auf der Insel Tabaco. Ein Indianerchor singt den Ruhm des Tabaks und das Glück der Völker, solche Wohlthat von der Gottheit empfangen zu haben. Möglich, dass das Lob des Tabaks, das später Molière seinem Sganarelle in den Mund legte, eine Nachahmung dieser Introduction ist. Ein Sturm erhebt sich und die Priester beschwichtigen ihn, indem sie Tabaksprisen in die Luft werfen. Aeolus, Boreas und der stürmische Nordwind atmen sie ein, niesen, schneuzen sich, husten und spucken, und da sie alsbald keine Luft mehr haben, ist die Ruhe im Augenblick wieder hergestellt. Beaumarchais bediente sich dieses dramatischen Mittels, um Almaviva von einem Wächter zu befreien. Muss man den Göttern für eine so schöne und schnelle Gunst danken, so sind Tabaksdosen auch berechtigt, das Weihrauchfass zu ersetzen. Auf einem Altar aneinandergereihte Pfeifen tragen den Duft des neuen Weihrauchs zum Himmel. Pflanzer, Schnupfer, Raucher, Nieser aller der Herrschaft des Tabaks unterworfenen Nationen, bilden zusammen oder nacheinander Entrées, und das Stück endigt mit einer in einer holländischen Tabakspflanzung getanzten Chaconne.

Bailly sang die Rolle des Eremiten, des Retters Rinalds, und bewährte sich darin vorzüglich. Belleville hatte die Tanzweisen componirt und führte zugleich als Tänzer die Quadrille der Dämonen. Guedron, Dichter, Componist und Orchesterchef, dirigirte, und der Erfolg des Finales, das er vor dem grossen Ballet aufführen liess, war so bedeutend, dass jeder der Anwesenden versicherte, dass man in Europa nie entzückenderes gehört habe. Durand, der Verfasser des Scenariums, beteiligte sich in sinnreicher Eleganz wetteifernd mit Bordier an der Composition der besondern Verse, welche der König und die Herren seines Gefolges den Damen übergaben, Anspielungen auf die Rolle, die jeder von ihnen in den Entrées dargestellt, enthaltend. Diese kleinen Verse, die man sich, während der grosse Ball getanzt wurde, amüsirte zu lesen, bildeten nicht den kleinsten Reiz des Festes. Diese Geistesblitze vertraten die Stelle des Feuerwerks und gaben dem Schluss der Aufführung, neben dem Glanz der Apotheosen, die unsere modernen Feerien beenden, eine tiefere und dauerndere Wirkung (p. 86).

Im „Ballet des doubles Femmes" (1625) sah man Tänzer, die einerseits als junge, bescheidene Mädchen gekleidet waren, anderseits lächerlichen, alten Weibern glichen. Im „Ballet de la Douairière de Billebahaut" (1626), das mehrere Ballete in einem vereinte, traten derartige Personen mit doppeltem Gesicht auf, eine Erfindung die grossartigen Erfolg hatte.

Das „Ballet de la Prospérité des armes de la France" 1641 im Palais-cardinal mit den Maschinen, die einen Monat vorher dem Trauerspiel „Mirame" gedient, aufgeführt, bestand aus 5 Acten und 36 Entrées. Es bietet die merkwürdigste Zusammenstellung der denkbar unzusammenhängendsten Dinge. Abbé Marolles sagt, dass ein italienischer Seiltänzer, Cardelin, der als er im Costüme des Sieges auftrat, in der Luft zu schweben schien, zumeist bewundert wurde.

Das Sujet der verschiedenen Acte der „Finta pazza" (1645) bildeten die Geschichte Achills in Scyros, die Reise des Ulysses und Diomedes, die unterbrochene Liebe der Deidamie und die Abreise Achills nach Troja. Jeder Act enthielt ein von Bella erfundenes bemerkenswertes Divertissement. Das Ballet der Papageien, womit das Stück schloss, aus einem Entrée von 4 Indianern, welche dem Nicomedes, nachdem er Pyrrhus als Enkel anerkannte, ihre buntgefiederten Vögel anboten, erregte lebhafteste Sensation. Man bewunderte namentlich den Flug der letztern, die in der Luft regelmässige Kreise beschrieben, die sich mit den Pas und Evolutionen der Tänzer combinirten. Unter den Decorationen erschienen besonders zwei bemerkenswert: der Hafen von Scyros, in dem sich Schiffe auf den Wellen schaukelten und in ihrem Laufe kreuzten und der prächtige königliche Garten, in dem das indische Fest stattfand (p. 100).

Das „Ballet de la Nuit" (23. Febr. 1653) eingeteilt in 4 Teile oder Wachen, war von ausserordentlicher Länge. Der erste Act (le soleil couchant, 14 entrées) schilderte das Treiben in der Stadt und auf dem Lande während der Stunden von 6—9 Uhr abends. Es kam ein Entrée der Jäger, die müde und erschöpft vom Waidwerk heimkehren, eines der Banditen, die einen Krämer berauben; eines der Kaufleute, die ihre Buden schliessen u. s. w. Der zweite Act (le soir, 4 entrées), die Zeit von 9 12 Uhr umfassend, enthielt ausser mehreren Balleten eine stumme Comödie: „l'Amphitrion". Der dritte (le minuit, 13 entrées) von 12 3 Uhr reichend, brachte „les Amours de la Lune".

und Entrées der Astrologen, der Wehrwölfe u. s. f. Der vierte (le matin, 10 entrées), von 3—6 Uhr, stellte verschiedene Träume dar und beim Erscheinen des Morgensterns das Entrée de l'Aurore.

Das „Ballet les Noces de Thétis et de Pélée“ (1654), eine der glänzendsten Aufführungen während der Minderjährigkeit des Königs, getanzt von diesem und den Prinzessinnen und Hofdamen, sowie dem jungen Rassent, Page Ludwigs XIV. und einem Hoftänzer, wurde besonders wegen seiner Maschinerien berühmt. Peleus zog auf einem Drachenwagen in der Luft über die Bühne, die manchmal in zwei übereinanderliegende Teile geschieden, unten die Grotte des Charon, oben blühendes Land, oder zwei aneinandergefügte blendende, vom Boden bis zum Himmel reichende Prospecte vorstellte, die mit Nymphen und andern Gestalten besetzt waren. Ludwig XIV. tanzte in diesem Ballete in 6 Rollen: als Apollo, als eine Furie und eine Dryade, als Academiker u. s. w. Tänze und Decorationen waren so prächtig, dass sie die Musik vergessen liessen. (pag. 105.)

Im „Ballet la Verità ramenga“ (1654) verteilte am Beginn „le temp“ das Programm. Das erste Entrée zeigte einen Apotheker und einen Arzt, die sich über ein die Welt verheerendes Übel freuen; die Wahrheit, von Advocaten verfolgt und verspottet, sucht Hilfe bei ihnen; aber bei ihrem Anblick ergreifen sie die Flucht. Ein Cavalier verspricht ihr Schutz und verlässt sie; sie verjagt einen prahlerischen Soldaten. Nicht minder unglücklich sieht sie sich im 2. Entrée, wo sie von einem Kaufmann und einem Banquerottier vertrieben wird. Die Damen erzürnen sich ob ihrer Nacktheit über sie, aber die Muse des Theaters nimmt sie in Schutz, unter der Bedingung, dass sie sich kleide und so viel wie möglich verbergen wolle. Ballete von mit Kehrbesen bewaffneten Bauern und von Narren machten den Schluss. (p. 105.)

„L'Amour malade“ (1657). Zwei grosse Ärzte, Zeit und Überdruss, verordnen nach einer kleinen Consultation, die sie anlässlich einer Unpässlichkeit Amors halten, in Gegenwart der ihm als Aufseherin dienenden Vernunft, als Heilmittel ein (wie in ebensoviele Pulver eingeteiltes) Divertissement, d. i. ein comisches Ballet in 16 Entrées, nach deren jedem einer der Ratgeber einige Verse singt. Nach dem überstandenen Ballet fühlt sich der Patient wesentlich besser.

1. Entrée: Das Divertissement mit einigen seines Gefolges bringt eine Instrumentalmusik zur Aufführung. 2. Zwei Astrologen, jeder von besonderm Missgeschicke verfolgt, versuchen durch ihre Kunst vergebens, das Glück zu bannen. 3. Zwei Schatzgräber werden von 2 Irrlichtern geneckt und zuletzt von 4 Dämonen geprügelt. 4. Vier tapfre Galans schlagen sich, wegen eines während der Unterhaltung mit 2 Coquetten entstandenen Streites. 5. Elf Doctoren nehmen den Doctor der Eselei in ihre Zunft auf, der, um sich dieser Ehre würdig zu zeigen, eine Anzahl dem Scaramouche gewidmeter Thesen aufstellt. 6. Acht Jäger gehen mit Trommeln auf die Jagd. 7. Zwei Alchymisten wollen Quecksilber in Silber verwandeln; der unvorhergesehene Erfolg dieses Unternehmens veranlasst 6 Mercure zu erscheinen und über sie zu spotten. 8. Sechs von der Sonne schwarzgebrannte Indianer mit ihren Weibern tragen Sonnenschirme, um sich vor Sonnenbrand zu schützen. 9. J. Ducet und sein Bruder versuchen 4 Zigeunerinnen zu überlisten. 10. Eine Dorfhochzeit. (pag. 89.)

Zum „Ballet des Saisons“ (1661 in Fontainebleau) wurden 900 Costüme und neue Kleider angefertigt. S. Maj. spielte die Rolle der blonden Ceres; er war besonders von einer reizenden Schnitterin entzückt, die mit schüchterner Stimme folgenden Vers an ihn zu richten hatte:

Die Schönheit in der Jugendblüte,
Der Teint in seiner Farbenpracht,
Das ist der Frühling, der uns lacht
Und uns verspricht ein Jahr der Güte.

Diese Schnitterin mit der süssen Stimme und den bescheiden blickenden Augen hiess Louise-Francoise de la Beaume-le-Blanc, comtesse de la Vallière. Sie hatte nach dieser Darstellung die traurige Ehre, die schöne Athénaïs de Vivonne beim König zu ersetzen. Aber sie vermochte dieselbe nur für einige Zeit zn verdrängen. Das ehrgeizige Weib nahm ihre frühere Stellung wieder ein, als sie Mme de Montespan wurde. Was das Ehrenfräulein der K. Maria Theresia durch ihr Singen gewann, weiss jeder: zuerst das Futter eines k. Mantels, dann eine härene Kutte.*)

Im „Ballet des Arts (1663) trat Juno aus einer Goldmine, in der sie die Goldschmiedekunst erlernt hatte. Das Tableau der Chirurgie zeigte Äsculap inmitten seiner chirurgischen Instrumente, von Kranken aller Art, die seine Hilfe anrufen, umgeben (pag. 105). In diesem Ballet wirkten 4 der berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit mit, nämlich die Damen de la Barre, de Ste. Christophe, Hilaire Le Puis und die jüngere Sarcamanan,

Vier Fräulein die zusammensingen,
Gleichwie der Quinte Wunderklingen; —

erstere gegen ein Honorar von je 85, die letztere gegen ein solches von 75 liv. Diese geringere Bezahlung verdross die ältere Sarcamanan, gleich

*) Wenn ein Vierzeiler Mlle de la Vallière an die Stufen des Thrones brachte, so verschaffte eine gereimte Bittschrift ihrem Autor, der sie vor dem König sang, in dem er sich dabei zugleich auf der Laute begleitete, die Stelle eines Musikmeisters des Dauphins. Der Bittsteller war L. De Molher oder Molière (nicht zu verwechseln mit dem grossen Dichter), 1642 diensthuender Edelmann bei der comtesse de Soissons. Nach ihrem Tode kam er als Balletcomponist in die k. Capelle. Er verfasste mit J. B. Boësset die Musik zu dem „Ballet du Temps“, 1654 beim Empfang der Königin Christine von Schweden im Schlosse de Chante-Merle, bei d'Essone, aufgeführt. Loret äussert sich darüber also:

Kaum, dass der andre Morgen bleicht,
Als Hesselin, witzunerreicht,
Um jene hoch zu veneriren,
Die Hoheit, Würd' und Anmut zieren,
Sie Verse hören lässt gar schön
Mit süssen Melodien verseh'n,
Die sonderlich, ganz ungefähr
Geschrieben hatte Herr Molher,
Als welcher, ausser dem Talent
Zu tanzen, herrlich, excellent,
Es glücklich konnte fertig bringen,
Dass Wort und Ton zusammenklingen.

vortrefflich als Sängerin, wie gewandt im Versemachen. Sie beschloss, sich ihrer Schwester anzunehmen. Mlle S. Hilaire, die nicht einmal hübsch gewesen sein soll, — nur ihre Stimme und Zähne waren schön, — aber von den Zeitgenossen als ein Wunder von Anmut gepriesen wird und mit einem unvergleichlichen Organ und grossem Gefühlsausdruck begabt war, so dass ihr Tanz und Gesang ihr aller Herzen gewannen, war die Tochter des s. Le Puis, der das Wirtshaus de Bel-Air in der rue de Vaugirard, nahe dem Luxembourg besass. Es ist kaum denkbar, dass sie, wenn es mit ihrer geringen Hübschheit seine Richtigkeit hatte, ausgewählt worden war, die Venus im „Ercole amante" darzustellen und die Rolle der Beauté in „le Mariage forcé" von Molière zu spielen. Sicher ist, dass sie im „Ballet des Saisons", in welchem sie die Hauptrolle, la Nymphe de Fontainebleau, die zum jungen König zu sprechen hatte, spielte, enormen Success hatte. Ist es denkbar, dass der geriebene Höfling Lully Sr. Maj., der sich doch auf dergleichen verstand, eine hässliche Partnerin zugesellt hat? Trotz ihrer seltenen Talente hatte sie während der Dauer ihres ganzen Engagements nur 300 liv. jährl. Gage; dennoch besass die sparsame Sängerin nach einigen Jahren Diamanten, ein Hotel, Carossen und Lakaien. Dies etwas wunderbare Relsultat glaubte Mlle Sarcamanan l'aîné ausnützen und in einem Quatrain lächerlich machen zu dürfen.

Dreihundert Francs, was will das heissen?
Die zahlte unsere Hilaire
Für Kutsche und Lakaienheer . . .
Ihr Sparsinn ist fürwahr zu preisen!

Aber wenn diese Thatsache auch beweist, dass die Kunst, aus den Ersparnissen eines Gehaltes von 1200 Fr. ein Schloss zu kaufen, nicht erst aus „la Dame blanche" datirt, so erreichte doch die spitzige Dichterin ihren Zweck, Rache nehmen zu können, nicht, denn ihr Epigramm richtete keinen Schaden an; ja der abgeschossene Pfeil flog zu seinem Ausgangspunkte zurück, indem man sich nun erst über die Schwestern Sarcamanan, die in intimsten Verhältnissen zu den Brüdern de Fiesque standen, scandalisirte. — Die Huberti behielt ihre Stimme bis zum 60. Jahre und hatte noch in ihrem 50. Jahre, da sie zum letzten Male in London sang, ehrenvollste künstlerische und grosse Geld- und Schönheitserfolge. Wie ihre Collegen Boutelou und Dumesnil, gewann sie in England tausende Pfund Sterling. Sie war die Schülerin Niels und ihres Stiefvaters M. Lambert, und wurde also, als Lully dessen Tochter heiratete, die Tante dieses grossen Tonsetzers.

Melle Se. Christophe, erste Sängerin, debutirte ziemlich spät an der Oper,

---

Aus diesem Verse geht hervor, dass Molher nicht nur Sänger, sondern auch einer der Tänzer der Hofballete war. Dies ist auch aus dem von Ludwig XIV. der Königin und dem Hofe im Mai 1694 gegebenen grossen Feste ersichtlich, bei welchem das „Ballet les Plaisirs l'ile enchanté" und das Comédie-Ballet „la Princesse d'Elide" aufgeführt wurden. Er stellte darin die Rollen des Lyciscas und des Moron dar. Ebenso war er einer der 8 Mauren, welche das zweite Entrée im „Palais d'Alcine" tanzten. Man findet seinen Namen in den meisten Balleten dieser Zeit, gleichzeitig mit seiner, seit 1664 mit dem berühmten Theorbisten Ytier verheirateten Tochter. Er schrieb auch die Musik zu „les Amours du Soleil" (Jan. 1670) und zu „le Mariage de Bacchus et d'Ariane" von Visé (7. Jan. 1672), im Theater du Marais aufgeführt. Molher starb 18. April 1868.

da sie erst auftrat, als die unglückliche Königin Henriette von England, deren Kammerfrau sie war, sich nach Frankreich gerettet hatte. Loret spricht in einem gereimten Bericht von einem wunderschönen am Hofe aufgeführten Concerte:

La Barre, dies hocherlauchte Wesen,
In deren Augenglanz zu lesen
Ein Liebreiz, ach! so wunderhold,
Dass selbst ein Gott ihr Liebe zollt.

Hilaire, das Fräulein klug und weise
Mit einer Stimme süss, klar, leise,
Steht — füglich sag ich dieses euch —
Hoch über jeglichem Vergleich.

Raymond, ein Fräulein auserkoren,
So reich an Grazie angeboren,
Wiegt durch der Triller Jubellauf
Wol hundert Cupidonen auf.

Und Anne, Italiens süsse Blume,
O blühe stets zu deinem Ruhme!
Dein Ton, dein Blick, dein hoher Geist:
Als seltnes Kleinod sich erweist!

Legros, bewundert im Gesange,
Ein Name, von dem besten Klange.
Und mehr als hundert im Betreff
Gilt Lallement, Beaumont, Vincent, Bref.

Die reizende M^lle Raymond dürfte eine Figurantin der Oper gewesen sein.

Im Jahre 1676 wurde im Théâtre Guénégaud eine 5actige Comödie: „le Triomphe des Dames" von Th. Corneille aufgeführt. Eines der Intermezzis bildete das „Ballet Jeu de Piquet". Es erschienen darin erst 4 Diener mit Hellebarden bewaffnet, um die Neugierigen abzuhalten und die Scene zu ordnen. Dann kamen nacheinander 4 Könige, ebenso viele Damen, deren Schleppen von Sclaven getragen wurden, einführend. Diese Sclaven personificirten im entsprechenden Costüme Ballspiel, Billard, Würfel und Tric-trac. Könige, Damen und Diener waren gekleidet, wie sie auf den Karten gewöhnlich vorgestellt wurden. Während sie mit ihrem zahlreichen Gefolge von Assen, Achtern, Neunern u. s. w. im Vordergrunde tanzend die verschiedenen Gruppen von Terzen, Quinten u. s. w. ausführten, figurirten rückwärts die 8 Kämpen. Nachdem sich zuletzt alle Schwarzen auf einer, alle Roten auf der andern Seite geordnet hatten, wurde das Ballet mit einem Ensemble beschlossen, in dem sich alle Farben willkürlich mischten.

Zu pag. 113. Cambert machte sich zum ersten Male weitern Kreisen durch seine Mitarbeiterschaft in Chapotons „Mariage d'Orphée et d'Euridice, ou la grande journée des Machines" bekannt, einem 1640 und 1648 aufgeführten Melodrama in Alexandrinern, dem Gesänge und Tänze, sowie mannigfaltige und neue Decorationen, Reiz und Anziehungskraft verliehen. Cambert hatte die von Orpheus und Euridice gesungenen Arien componirt

Zu pag. 133. S. Evremond beginnt seine Beobachtungen und seine Critik über die Oper, indem er sagt, dass „wol durch Glanz und Pracht dieses

Schauspiels die Sinne angenehm berührt würden, man aber dennoch, da der Geist nichts finde, was ihn fesselt, bald in Langeweile und Ermüdung verfiele. Die zumeist ihn abstossende Sache sei, dass das ganze Stück vom Anfang bis zum Ende gesungen wird, wie wenn die dargestellten Personen sich vorgenommen hätten, auf lächerliche Art die gewöhnlichsten und wichtigsten Angelegenheiten ihres Lebens musikalisch zu behandeln. Kann man sich vorstellen, dass ein Herr seinen Diener ruft und ihm einen Auftrag gibt, indem er singt? dass ein Freund singend seinem Freunde etwas anvertraut? dass man bei einer Beratung singend überlegt? durch Gesänge Befehle ausdrückt, die man gibt und Menschen in einem Kampf melodisch mit Degen- und Lanzenstichen tötet? Die Oper ist also ein bizarres Gemisch aus Poësie und Musik, wo Dichter und Musiker sich gegenseitig verhindern und sich bemühen, ein schlechtes Werk zu liefern".

Anders urteilt du Freny in seinen „Amusements sérieux et comiques": „Die Oper ist ein verzauberter Aufenthalt. Sie ist das Land der Metamorphose. Man sieht darin die plötzlichsten Veränderungen. Die Menschen verwandeln sich hier in einem Moment zu Halbgöttern und die Gottinnen zu Sterblichen; hier hat der Reisende nicht die Mühe, das Land zu durchziehen, es reisen vielmehr die Länder vor seinen Augen vorüber; hier kommt man, ohne sich von der Stelle zu rühren, von einem Ende der Welt zum andern und von der Unterwelt in die elyseischen Gefilde. Langweilt ihr euch in einer schrecklichen Wüste, ein Wink führt euch ins Land der Götter, ein anderer, und ihr seid im Lande der Feen. Die Feen der Opern bezaubern, wie die wirklichen; aber ihre Bezauberungen sind natürlicher, bis auf die durch Schminke erzeugten roten Wangen. Obgleich man seit einigen Jahren eine Menge Erzählungen über die Feen der Vergangenheit machte, so macht man noch mehr über die der Oper; sie sind vielleicht nicht wahrer als jene, aber doch wahrscheinlicher. Diese sind von Natur wolthätiger; indess gewähren sie ihren Liebhabern nicht die Gabe der Reichtümer, die sie lieber für sich behalten.

Sagen wir noch ein Wort über die natürlichen Bewohner des Opernreiches: es sind etwas seltsame Völker, sie sprechen nur, indem sie singen, gehen nur tanzend und thun oft dies oder das, wenn sie am wenigsten Lust dazu haben. Sie hängen alle vom Beherrscher des Orchesters ab, einem so absoluten Fürsten, dass er durch das Heben und Senken eines wie eine Rolle geformten Scepters, das er in der Hand hält, alle Bewegungen dieser capriciösen Völker regelt. Ihre Urteilsfähigkeit ist gering; da sie den Kopf voll Musik haben, denken sie nur Gesänge und drücken nur Töne aus. Jedoch haben sie die Kenntnis der Noten soweit gebracht, dass, wenn ein Raisonnement in Noten geschrieben werden könnte, sie alle vom Blatte weg urteilen würden. Doch um nun ernster zu sprechen, behaupten wir, dass unter den öffentlichen Schauspielen, die das Vergnügen der Welt zur Unterhaltung gegeben zu haben scheint, die Musikaufführungen den ersten Rang beanspruchen dürfen, weil sie von älterer Gründung sind, als die Mehrzahl anderer Schauspiele. Sie wurden von Griechen und Römern zur Zerstreuung des Volks erfunden und hatten gleichzeitig die Bestimmung, die Pracht ihrer Feste und Ceremonien zu erhöhen".

I. Autoren-Register.

Adam de la Halle 18.
Adenet li Roi 17.
Agazzari, A. 173.
d'Aglie 86.
Albonini 117.
Alexander VI. 43.
Alfonso della Viola 45.
Amandini 117.
Andreini, Fr. und Isab. 94. 173.
Andreini, G. B. gen. Lelio 97.
Animuccia 77.
Antonio del Cornetto 44.
Archilei, V. 53.
Ardusi, G. M. 58.
Argenti, A. 45.
Arist, L. 44.
Arteaga, Est. 133.
Assoucy 104. 163.
Aubignac, de 157.
Aubigné, Agr. d' 68.
Aubry. M. 132.
Augustinus, A. 5. 8.

Badoaro, G. 57.
Baif, J. A. de 65. 75. 180.
Bailly 188.
Balbi, G. B. 182.
Balbina 98.
Baltagerini 67. 75. 180.
Bardi 45-47. 178.
Bardilla 46. 190. 192.
Barre, de la 114. 190. 192.
Bataille 86. 109.
Bathyllos 60.
Batistino 96.
Beauchamps 123.
Beau-Joyeux 67. 75. 180.
Beaulieu, L. de 68.
Beaumavielle 123.
Beaumont 192.
Beccari, A. 45.
Bell'aver, V. 177.
Bellay, J. du 65. 153.
Belleau, R. 65.
Belleville 188.
Benserade, J. de 88. 109. 163.
Bergerotti, A. 186. 192.
Berthaud 163.
Bertolazzi, M. 183.
Beverini, Fr. 43. 172.
Biaccioni 118.
Bibiena 43. 172.
Bichi, Cardinal 101. 173.
Bodel 17.
Boësset, A. u. J. B. 86. 109. 190.
Boileau-Despréaux 107.
Boisrobert 158.
Bonarotti, G. 173.
Bordier 86. 109. 157. 188.
Borgia, C. 43.
Botta, B. 44.
Bourgeois 130.
Bourneuf 164.
Boutelou 191.
Brandi, A. 53.
Bref 192.
Brigogne, M. M. 132.
Brueys, D. A. de 171.
Brunet, H. 18.
Bucciniello 57.
Buchanan 65.
Buchholz, A. 51.
Bulni 117.

Caccini, G. 45. 46. 49. 178. 179.
Caldara, A. 117.
Callot, J. 160.
Cambert, R. 107. 112. 143. 192.
Camille 165.
Carigni 163.
Carl VI. u. VIII. 62. 168.
Cartilly 123.
Castiglione 44.
Cavaliere, E. de 44. 46. 48. 179.
Cavalli 117.
Cecchini, P. M. gen. Fritellino 93. 96. 99.
Chalco, Tr. 173.
Chambonières 112.

Champeron, Bers. Fond. de 122.
Chapotons 192.
Capnio 171.
Chesnay, de la 68.
Chiabrera, G. 59. 179.
Chrysostomus, J. 4.
Clédière 123.
Cini, Fr. 53.
Cinthio, F. B. G. 44.
Clemens VII. u. IX. 172.
Colletet 109. 161.
Coreggio-Visconti, N. de 44.
Corneille, P. 103. 165.
Corneille, Th. 124. 192.
Corsi, G. 46. 47. 53.
Corteccia 176. 177.
Cosimo, R. de 176.
Coussemaker 7. 11.
Coypeau, Ch. 104.
Croce 77.
Dall, L. 53.
Daniel, Arn. 18.
Danjou, J. L. F. 11.
Daurat, J. (Dorat) 65. 180.
Dauvilliers 105.
Desmarets 162.
Diane 183.
Dolet 162.
Donato 177.
Draghi 117.
Dumesnil 191.
Dupay de Noinville 2.
Durand 86. 156. 188.
Estoile, l' 109. 159.
Faydit, Ano. 18.
Ferrante II. von Guastalla 173.
Ferrari, B. 56.
Festa, C. 176.
Fiesque 115. 191.
Flaminia 97.
Flavia 97.
Flavio 93.
Florinda 97.
Fontaine, Dlle 137.
Fontenelle, de 124.
Franz I. 62.
Freneuse, Ph. Lecerf de la Vieuville de 102. 187.
Freny, du 193.
Fritellino 93. 96. 99.
Gabrieli, A. 177.
Gabrielli, G. 183.
Gagliano, M. Z. da 55. 179.
Galilei, V. 46.
Galuppi, gen. Buranello 117.
Ganasso, A. gen. Zanni 91.
Garel, E. 156.
Garnier, R. 65.
Gasparini, 117.
Gevin, J. 65.
Gilbert, G. 128. 129.
Gilbert, W. 173.
Gillet 124.
Giraldi, G. B. 44.
Giraud de Bournelt 18.
Gisbert de Montreuil 17.
Giusti, J. 53.
Gombaud 109.
Gonzaga, C. de 44.
Goudimel 77.
Grabut 144.
Gramont, Sc. 124. 157.
Grand-Pré, C. de 161.
Granouilhet de Sablières 136.
Gregorios v. Nazianz 4.
Grille, la 123.
Guarini, G. B. 44. 178.
Guedron 86. 188.
Guichard 123. 132. 135. 145.
Guy d'Usez 18.
Hardy, A. 65.
Hedelin, Fr. 157. 162.
Hermite, Tr. l' 159.
Hervart (Hervault) 129.
Hesselin 190.
Hilaire 11.
Huberti 191.
Hugues 11.
Humbert 160.
Jacomelli dal Violino 53.
Jamyn, A. 180.
Jannequin, Cl. 76.
Jngegneri, M. A. 54.
Jnnocenz X. 173.
Jodelle, E. 65. 153.
Jourdan 11.
Lafontaine 129.
Lallement 192.
Lambert, M. 129. 191.
Landi, G. 53. 176.
Lapi, G. 53.
Lavinia 94.
Lebeuf, J. 7.
Lecerf, Ph. de la Vieuville de Freneuse 102.
Legrenzi 117.
Legros 192.
Lelio 97.
Leo X. 172.
Leo 173.
Locatelli, L. G. 183. 185.
Lollio, A. 45.
Loris, G. de 33.
Lotti 117.
Lucile 183.
Luco de la ville de Grimaud 18.
Ludwig XII. 62.
Luigi 106.
Lully, J. B 109. 113. 164.
Luzarche, V. 14.
Luzzasco 45. 178.
Macaire 17.
Mailly, Ab. de 101.
Malherbe, Fr. 98. 106. 154.
Maltre 68.
Malvezzi, Chr. 45. 178.
Manelli, Fr. 56.
Mangin, Ch. 7.
Marenzio, L. 45. 178.
Marot, Cl. 64.

Marotto, E. 45.
Martinegno, C. 54.
Martinelli 92. 97.
Masaconus 176.
Massaini, T. 177.
Maynard, Fr. 109.
Mazarin 100. 163. 185.
Mei, G. 46. 58.
Merulo, Cl. 45. 177.
Miracle, Borel de 123.
Molher, L. de 109. 190.
Molière 109. 124. 141. 166.
Montalvo, G. 53.
Montchrestien, A. de 65.
Monteverde, Cl. 54. 179.
Montreux, N. de 81.
Morand 130.
Morel 124.
Moulinie 109.
Muret 180.

Nierz 114.
Noinville, J. B. de 2.

Olexis de Monte Sacre 81.
Ongaro, A. 173.
Opitz, M. 51.
Orlandini 117.

Palantrotti, M. 53.
Palestrina 45.
Pallavicino 117.
Parigi 172.
Pasarols, B. de 19.
Pasquier, E. 171.
Patin, J. 68.
Pecourt 123.
Perdigon 18
Peri, J. 45. 46. 50. 179.
Perrin, P. 107. 143.
Péruse, J. de la 65.
Peruzzi, B. 44.
Philidor, A. 168.
Philipp IV. der Schöne, 170.

Poliziano 44. 55. 174.
Ponti, M. gen. Lavinia 94.
Porchères, de 86.
Puis, Hil. Le 114. 191. 192.
Purcell, H. 145.
Pylades 60.

Quagliati 172.
Quinault 110. 124.

Raguenet 102. 186.
Rambollini 176.
Raymond 192.
Raynouard, J. M. 7.
Remi, Ph. de 17.
Reuchlin gen. Capnio 171.
Reuzzi 172.
Riari, R. 43.
Ricard de Noues 18.
Riccoboni 42.
Rinuccini, O. 45. 46. 50. 55. 179.
Ronsard, P. 65. 68. 153. 178.
Rosi, Fr. 53.
Rossignol 123.
Rouère 116. 173.
Rousseau, J. J. 102.
Rucellais, P. 178.
Ruggeri 128.
Rutebeuf 16. 170.

Sablières, Granouilhet de 136.
Sainte Christophe 114. 190. 191.
S. Evremont 127. 133. 165. 192.
S. Gelais, Melin de 65.
S. Marthe, Sc. de 180.
S. Remi, P. de 18.
Salmon 68.
Sannazaro, J. 44.

Sarcamanan Mlle 114. 190. 191.
Sbarra, F. 105.
Scala, Fl. gen. Flavio 93.
Scarron, P. 185.
Schütz, H. 51.
Sepet, M. 8.
Simon 11.
Sourdeac, A. de Rieux de 119. 122. 137. 145.
Striggio, A. 45. 177. 178.
Strozzi, G. 56. 100.
Strozzi, P. 49. 53. 176. 177. 178. 182.
Sully, E. de 10.

Taille, J. de la 65.
Tarditi 172.
Tasso, T. 45. 173. 178.
Tholet 123.
Thyard, P. de 65.
Torelli 100. 103. 182.
Tosi 116.

Urban VIII. 173.

Vallière, Duc de 152.
Varene, La 186.
Vecchi, O. 45. 53. 177.
Vendruccini P. 56.
Venier, M. 177.
Viadana 48.
Vigarani 117.
Vincent 192.
Visé 191.
Vittoria 91.
Vivaldi 117.
Voiture 108.

Wickenburg, A. Gr. 36
Wittmann, H. 36.

Zacharias, Papst 6.
Ziani 117.

II. Register.

Die

in diesem Teile angeführten theatralischen Vorstellungen.

a. Ältere Zeit.

les Actes des Apôtres 26.
l'Adoration des Mages 12.

le Baptême du roi Clovis 17.

la Complainte des trois Marie 12.

le Défilé des Prophètes 13.
Drames liturgiques de moyenâge 7. 11.

la Fête de Conrards 9.
les Fêtes des Fous 9.
les Fêtes du deposuit 9.
les Filles dotées 17.
le Fils de Gedron 13. 15.

l'Hérésie des Pères 18.
l'Histoire de la Destruction de Troie 17.
l'Histoire du Siège d'Orléans 17.

le Jeu d'Adam 13.
le Jeu d'Adam ou le Jeu de la Feuillée 19.
le Jeu de Berthe 17.
le Jeu de Daniel 11.
le Jeu de la marquise de la Gaudine 17.
le Jeu d'Ostes 17.
le Jeu de Robert le diable 17.
le Jeu de Robin et Marion 20.
le Jeu de S. Nicolas 17.
le Juif volé 13.

Der leidende Christus, 4.

Maître Patelin 35. 171.
Majuma 5.
le Massacre des Innocents 13.
la Mère folle 9.
le Miracle de Nostre Dame d'Amis et d'Amille 17.
le Miracle de Théophile 17.
le Mystere de la Passion 25.

la Nativité 8.

la Procession du Renard 9.
les Prophètes du Christ 8.

la Résurrection 8.

les Saintes Femmes au tombeau 12.

les trois Clercs 17.

la Vie de mons. S. Martin 28.
les Vierges sages et les Vierges folles 7. 170.

b. Italienische Schauspiele.

Adone 56.
Alceo 173.
l'Amico fido 45. 178.
Aminta 45. 173. 178.
gli Amori di Diana ed Endimione 56.
Andromeda 56.
l'Anfiparnasso 45.
del 'Anima ed il Corpo 44. 49. 179.
l'Aretusa 45.
Arianna 55. 57.

Balleto du Tabaco 187.
il Ballo delle Ingrate 55.
Bradamante e Didone 56.

Celandra 43.
Cassaria 44.
il Cefale 44.
il Combattimento d'Apolline 45.
la Conversione di S. Paolo 43.

Dafne 47. 51. 179.
la Disperazione di Sileno 48.
Drusilla 173.

Egle 44.
Ercole amante 117. 118.
Eumelio 173.
Euridice 48. 51. 52.

la Festa teatrale o la Finta pazza 100. 182. 188.
la Festa di Trimalcione 44. 173.
Filli di Sciro 173.

I Giuoco della Cieca 49.

l'Incoronazione di Poppea

la Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina 50.

la Maga fulminata 56.
la Morte di Clorinda. 56.
Myrtill 173.

la Notte 49.
le Nozze di Enea con Lavinia 57.

l'Orbecche 44.
Orfeo 44. 174.
Orfeo ed Euridice 102. 105. 183.

il Pastor fido 45. 178.
la Pellegrina 178.
Procession des Todes 176.
Proserpina rapita 56.

il Ratto (Rapimento) di Cefale 45. 179.
Rinaldo inamorato 50.
il Ritorno d'Ulisse 57.
il Rosajo fiorito 56.

il Sacrificio 44.
Santa Alessia, 44.
il Satiro 48.
Serse 117.
lo Sfortunato 45.

Tirsis 44.
Transillo 44.

la Verità ramenga 105. 189.

c. französische Schauspiele.

Abelazor 145.
Akébar 101.
Albion and Albanius 145.
Alcine 191.
l'Amant magnifique 146.
l'Amour d'Adonis 121. 144.
les Amours de Diane et d'Endymion 136.
les Amours du Soleil 191.
Andromède 103.
Ariane 121. 134.
l'Arimène 81.
les Aventures de Tancrède 86.
Ballets
„ des Amoureux 81.
„ l'Amour malade 89. 189.
„ des Andouilles 86.
„ des Argonautes 85.

Ballets des Arts 105. 190.
„ les Bacchanales 86.
„ des Bacchantes 81.
„ des Barbiers 81.
„ des Borgnes 81.
„ des Bouteilles 81.
„ Cassandre 89. 105.
„ les Chercheurs de midi 86.
Ballet comique de la Reine 67.
Ballets
„ des Coqs 81.
„ de la Délivrance de Renaud 86. 187.
„ des Goutteux 85.
„ des Grimaceurs 81.
„ le Jeu de Piquet 192.
„ l'Impatient 105.
„ de l'Inconstance 81.
„ des Montagnards 86.
„ de la Marine 86.
„ de la Nuit 105. 188.
„ des Nymphes 81.
„ des Plaisirs 89.
„ des Plaisirs de l'Ile enchantée 191.
Ballet polonais 66.
Ballets
„ des Princes du Serail 81.
„ la Princesse d'Elite 191.
„ de la Prospérité des Armes de la France 188.
„ des Quodlibets 86.
„ de la Raillerie 105.
„ de Robinette 81.
„ des Saisons 190. 191.
„ de la Serenade 85.
Ballets de la Douairière de Billebahaut 188.
„ des doubles Femmes 188.
„ des Singes 87.
„ du Temps 89. 190.
„ des Tire-Laine 81.
„ le Triomphe de Bacchus 89.
„ le Triomphe de Minerve 85.
„ des trois Anges 81.
„ des Usurieres et des Matrones 81.
Circé 68.
les Fêtes de l'Amour et de Bacchus 141.
Hercule amoureux 117. 118. 191.
le Mariage de Bacchus et d'Ariane 191.
le Mariage d'Orphée et d'Euridice 192.
le Mariage forcé 191.
Mirame 102. 105.
les Noces de Thétis et de Pélée 105. 189.
Orphée 183.
la Pastorale 114.
les Peines et les Plaisirs de l'Amour 130. 138.
Pomone 125.
Pysché 124.
la Reine du Parnasse 144.
la Toison d'or 120.
le Triomphe de l'Amour 137.
le Triomphe des Dames 192.
la Vengeance de l'Amour 141.
Xerces 117.

Druck von A. Haack, Berlin NW., Dorotheenstr. 55.

Errata. I. Teil.

Pag. 14. Z. 11 v. u. l. amplificatum, st. umplificatum.
„ 20. Z. 18 v. u. l. Cantilinae, st. Cantilena.
„ 20. Z. 16 v. u. l. Metenses, st. Matutinem.
„ 22. Z. 13 v. u. l. Cantarium, st. Centarium.
„ 31. Z. 13 v. u. l. vestimentis, st. vestimenta.
„ 32. Z. 3 v. u. l. Carl II., st. Carl III.
„ 40 Z. 7 v. o. l. peritissimi, st. peretissimi.
„ 57. Z. 16 u. 17. v. n. l. De Arte Musica Antifonae.
„ 84. Z. 1 d. Anm. l. der Graf vnn Jouy und der Bastard vnn Fnix
„ 85. Z. 2 v. u. l. instruere, st. intruere.
„ 127. Z. 2 v. u. l. 31. October 1517, st. 1508.
„ 130. Z. 5 v. o. l. Trivulzio, st. Triulzio.
„ 132. Z. 9 v. o. l. Andrea, st. Andreo.
„ 149. Z. 16 v. u. l. Versatilität, st. Versalität.
„ 180. Z. 3 v. u. l. Quare, st. Quarum.
„ 182. Z. 4 v. n. l. Beati, st. Beatus.
„ 183. Z. 1 v. u. l. non, st. con.

II. Teil.

Pag. 2. Z. 4 v. u. l. thymelici, st. thymelicis.
„ 10. Z. 13 v. u. l. Ludwig IX., st. Heinrich IX.
„ 106. Z. 13 v. o. Ist das zweite Wort „seinem" zu entfernen.
„ 140. Z. 6 v. o. dürften wahrscheinlicher Adverbien zu lesen sein, also „celeriter," „tarde" und moderate".